

نبيل سليمان

في الإبداع والنقد

دار الحوار

في الابداع والنقد

★ نبيل سليمان :

في الإبداع والنقد

★ **الطبعة الثانية** 1996

★ الناشر

دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية - اللاذقية

ص.ب **1018**- هاتف **422339**

إشارة

هذه مجموعة من الدراسات في مناحي شتّى من مسألتي الإبداع والنقد ، لم تعدّ في الأصل لتكون كتاباً . فهي في أصلها مساهمات في عدد من الملتقيات العربية حول المسألتين المذكورتين .

وقد أفادت الصورة التي تظهر عليها هنا من المناقشات التي عرفتها تلك الملتقيات ، ومما توصّلت إليه من آراء عقب نشر أغلبها في الدوريات . كما أن هذه الصورة التي يقدمها الكتاب حاولت أن تفيد في الفصلين الأول والأخير خاصة من الفاصل الزمني بين زمني المساهمة الأول والإصدار في كتاب .

لقد نظم فرع اتحاد الكتاب العرب في اللاذقية في كانون الأول ١٩٨٦ ندوة حول الفكر النقدي الحديث وكان الفصل الأول مساهمتي في تلك الندوة ـ بدون الملحق ـ . أما الفصل الثاني فقد قدم إلى مهرجان سعيدة في الجزائر لعام ١٩٨٨ حول القصة القصيرة . وقدم الفصل الثالث الى مهرجان سكيكدة في الجزائر لعام ١٩٨٧ حول الأدب والثورة . أما الفصل الأخير فهو محصلة مساهمتين قدمت أولاهما إلى ندوة ابن رشيق في الجزائر لعام ١٩٨٥ حول مناهج الفكر النقدي الحديث ، وقدمت الثانية إلى مهرجان قابس في تونس لعام ١٩٨٦ حول توظيف تلك المناهج في نقدنا .

ولقد كانت تجربة ثرة بالنسبة لي من خلال اللقاءات المطولة والحوارات الخصيبة والساخنة في المسألتين اللتين يتمحور حولهما الكتاب . وما أحوج واحدنا إلى مثل ذلك بعيداً عن مؤتمرات وندوات الكواليس والولائم والاستعراضات ، وحيث يتوفر ليس لقاء الكاتب بالكاتب وحسب ، بل لقاؤه المباشر أيضاً بالقارىء . ولعله من فضل القول أن أؤكد على حاجة هذا الذي يقدمه الكتاب إلى المزيد من الإغناء والتدقيق ، ولذلك أختم هذه الإشارة التوضيحية بما اختتمت به الكتاب من التعلل بمحدودية الجهد الفردي ، وبالغرض المحدد للمعالجة في الرسوم والحدود .

اللاذقية ١٩٨٨

الفصل الأول

في الابداع

هاجس هذا الفصل في درس الإبداع ما أحسب أنه يشغل اليوم من له صلة بعملية الإبداع الأدبي العربي ويساعد على تنوير ذلك الشغل وتحفيزه .

والوكد سوف يكون اذن : الإبداع الأدبي العربي في راهنه وآفاقه لكن الاتصال لن ينقطع بما هو أشمل من ذلك ، كلما بدا أن ضرورة ما تستدعيه .

وخطى هذه المحاولة ثلاث ، تأتي كما يلي :

I ما الابداع ؟
II في شئون المبدع والنص .
III الإبداع والديمقراطية .

ويلي ذلك ملحق بعنوان : الكتابة العربية بين التحريم والتدجين .

I ما الابداع

الابداع عامة ليس محدوداً بالشعر أو الرواية أو القصة أو المسرحية . . وليس محدوداً بالموسيقى أو الفنون التشكيلية أو الفلسفة أو الرياضة . . ونحن نتابع في هذا المنطلق ذلك النظر الذي يرى حدود الإبداع تتسع مع النشاط البشري في الانتاج الثقافي المكتوب أو الشفهي ، وفي سائر الميادين والمجالات التي يمارس فيها ذلك النشاط البشري .

تلك خطوة أولى وسريعة في رسم الجواب على السؤال المركزي : ما الابداع ؟ حيث تختلف حدّ التناقض الاجتهادات التي ما فتئت تثري بعضها رغم ذلك . واذا كان الوصول إلى حدّ جامع مانع لا يبدو في متناول اليد ، إلا أنه قد بات بين يدي المرء من الحدود والرسوم ما يمكن أن يركن إليه .

لقد ساد في خطابنا الفكري والنقدي والأدبي ، الموروث والمعاصر ، تغليب الأدبي في الإبداع على ما سواه . بل إن حظّ الشعر في الأدبي كان الغالب في الموروث ، وفي جانب كبير من المعاصر ، ولعل المرء لا يبالغ إن ذهب إلى أن ما يتوافر له من الموروث في الإجابة عن السؤال عن الإبداع ، لا يخاطب من حاجاتنا وشواغلنا اليوم في هذه المسألة إلا اليسير ، والاستثناءات محدودة ونادرة[1] .

---

١) وفي رأسها ما تكامل لدى حازم القرطاجني ، انظر : جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دار التنوير ،

حديثاً ، ومنذ عقود ليست كثيرة ، شرع القول في الإبداع عامة والابداع الأدبي خاصة يخصب جراء الاحتكاك بالثقافة الانكليزية والفرنسية ، ولعل خير مثال نضرب به هنا هو ما في قواميسنا المستحدثة والمنقولة عن الابداع والإبداع الأدبي . سواء ما كان منها عاماً أم ما تخصص في الأدب أو الفلسفة أو علم النفس . . . مما تواتر في السنوات الأخيرة . إن التناقضات كثيرة وحادة هنا ، وهي ترمز لاتجاهات أدبية وفكرية عديدة ، مثلها في ذلك مثل ما تواصلنا به من حديث الابداع فيما انتقل إلينا أيضاً من الخطاب الأدبي الأوروبي الحديث عامة .

وعلى هذه الخميرة يأتي اليوم شغل من له صلة بعملية الإبداع الأدبي .

والآن سننتقل إلى معالجة هذا السؤال : ماذا يقول خطابنا الأدبي والنقدي اليوم في الإبداع ؟

سوف نستقرىء الجواب من مساهمات (طازجة) لعدد من الكتاب والشعراء والمفكرين . ابتداءً بالندوة التي نظمها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في الدار البيضاء ربيع عام ١٩٨٥ تحت عنوان (النقد والإبداع في الأدب العربي الحديث) .

ويفترض المرء أن أعمال هذه الندوة قد أعدت العدة لإرسال القول في الابداع . وخصوصاً في الإبداع الأدبي ، لكن قليلاً منها قد فعل ذلك . وعسى ألا يكون في هذا استباق للكلام .

من المغرب نقرأ لأحمد اليابوري في افتتاحه للندوة : «إن مفهوم الإبداع يشمل حقولاً ادبية وفنية وفلسفية وعلمية متعددة ومتباعدة ، ليس الإبداع الأدبي إلا جزءاً منها . ويعني الإبداع بصفة عامة كل رؤية جديدة للعالم والمجتمع والانسان ، انطلاقاً من انماط للتحليل والتفكير والتعبير ، جديدة أيضاً (. . . .) إن الإبداع ، وإن كان يتحقق أحياناً بعد تراكمات كمية . فإنه في الأساس يهتم بما هو كيفي ، ويتفاعل مع ما هو جوهري ، ليحدث نقلة كبرى في التصور والتصوير على السواء»[٢] .

= بيروت ط ٢ ١٩٨٢ وخاصة ص ١١٥ ـ ١٥٩ .

٢) مجلة الكاتب العربي ، السنة الثالثة ، العدد /١١/ لعام ١٩٨٥ .

ومن المغرب أيضاً يسجل محمد برادة في هذه الندوة أن الفكر الانسانوي Humanisme قد أبرز مصطلح الابداع سعياً لتخليص الانسان من سيطرة لاهوتية ، ولجعل الإنسان جوهراً خالقاً . وفي هذا الإطار يسجل برادة ، الحاح الرومانسيين على مطلقية الإبداع . ومثل ذلك ما يراه قد كان في الكتابات العربية الحديثة ، لكن برادة يميل إلى تحديد الإبداع على النحو الذي ذهبت إليه كتابات نقدية حديثة أخرى «آثرت استعمال الانتاج الأدبي /الانتاج الفكري/ الانتاج الفني ، دلالة على أن كل عملية مهما كان فيها من تجديد وابتكار لا تخلو من كونها تقوم على مادة ووسيلة انتاج . أي على مجموعة من العلائق تجعل الفرد المنتج فكرياً /أدبياً/ فنياً/ مندمجاً في مجتمع ما في سروط معينة»[٣] .

أما من تونس فقد أكد محمود طرشونة على أن الابداع موقف من القضايا الاجتماعية والقيم الانسانية ، مقترن بصياغة فنية ، فإذا ما انعدمت هذه الصياغة استوى الإبداع والخطاب السياسي والأخلاقي وانتفت أدبية الأثر ، وخرج من حقول الفن إلى حقول أخرى ، تعتمد التعبير المباشر .

ومن لبنان نرى يمنى العيد ترادف ـ مثل محمد برادة ـ بين الكتابة والإبداع ، وتذهب إلى أن الكتابة /الإبداع تتأسس بما هي نقد . وليس المعنيّ هنا النقد الأدبي ، أو ليس النقد الأدبي وحده على الأقل ، وتستوقفنا في افتتاح الندوة كلمة يمنى العيد باسم المشاركين ، حيث أشارت إلى ذلك المبدع الذي ليس بشاعر ولا ناقد ولا عالم ولا فيلسوف ، ذلك المبدع المجهول الذي يبدع الشعبي والشفوي ، إذ قالت وهي

---

٣) المصدر السابق ص ٢٠٦ ، وبرادة ـ ويمنى العيد عما قليل ـ يتابع بعض التجليات التي تشهدها الثورة المنهجية الاخيرة على تلك المناهج النقدية الحديثة التي سادت الخطاب النقدي الاوروبي خلال اكثر من عقدين ، والتجلي المتابع هنا خاصة هو نظرية الانتاج الادبي كما عبر عنها بيير مارشيري ، من ناحية أخرى نشير الى واحدة من المتابعات العربية المبكرة لـ (الكتابة) ، وهي ما ساقه انطون مقدسي تحت عنوان (مدخل لدراسة الادب والتكنولوجيا) مجلة الموقف الأدبي ، السنة الثالثة ، العدد الأول ، نيسان ١٩٧٣ .

تذكر المقاتلين في الجنوب اللبناني : «إنهم يمارسون شكلاً من أشكال التعبير ، إنهم ينتجون نصاً شفهياً ، يبدعون نصّهم الجميل»[٤] وهذه هي الإشارة الوحيدة العجلى في الندوة كلها إلى الإبداع غير المكتوب .

أما المساهمة الوحيدة التي أوقفت جل همها على تحديد حدود الإبداع ، فقد كانت لحنا عبود من سورية . إذ أن المساهمات الأخرى كانت تكتفي بالملامسة العابرة غالباً ، والمدققة نادراً .

يرى عبود أن مسألة الإبداع قد باتت في نطاق علم النفس ، وعلم النفس الأدبي خاصة ، بعد أن انفصلت الفلسفة عن علم النفس . كما يسجل تفسير علم الوراثة وعلم السيبرنتيكا للكثير من جوانب الإبداع ، وكشفهما لبعض خفاياه ، ويستنتج من استمرار إعمال الفكر في مسألة الإبداع ، وتعدد وتناقض الأقوال فيها أن في المسألة ما لا تحلّه الدراسات المادية ، وليس فقط ما لم تحلّه .

إثر ذلك يورد عبود من الأرقام ما يؤكد أن نسبة المبدعين في الجنس البشري ظلت ثابتة ـ مثل نسبة الإناث والذكور ـ سواء عند السومريين أو الرومان أم في أيامنا هذه !! وهذه النسبة هي اثنان بالمليون ، في سائر ميادين الفيزياء والكيمياء والفلك والبيولوجيا والفلسفة والرياضيات والفن . . . ويغرق بحث عبود بعد ذلك في التعليل البيولوجي للإبداع ، وهذا طبيعي . فمن يأخذ تلك النسبة مأخذ الجد ، لا بد أن يبدأ وينتهي في البيولوجيا وهو يتحدث عن الإبداع ، فإذا ما ذكر تأثير البيئة والمحيط فإن الذكر يكون في حدود التأثير على البيولوجي في الانسان . نقرأ له : «ومن يدري فلربما بات الإبداع الأدبي في المستقبل القريب رهين التصنيع البيولوجي»[٥] . إن صيغة التساؤل لا تخفي ميل صاحبها الحقيقي إلى الايجاب فيها ، كما تدلل مقارنته بين الشيفرة الأدبية / اللغة والشيفرة الوراثية ، أو كما يدلل بتشبيهه لتأثير تلاقح الأدب العربي مع الآداب الأخرى ـ وهو ما يسميه بالصدمة ـ بتأثير البيئة في الأحياء .

---

٤) الكاتب العربي ، مذكور سابقاً ص ١٣ .
٥) المصدر السابق ص ٢٤١ .

ويتوج عبود ما سبق بتعريف الابداع على أنه نزوع استعلائي سلطوي يتوسل النقص والتكميل والإضافة والإبهار ، ويتجسد في عمل أو في مجموعة من الأعمال ، ويظل مشروعاً تنظيرياً ما لم يتجسد في كيان لفظي أو مادي ، ويحدد ينابيع الابداع بفقدان نصف الجسد البشري لنصفه الآخر ـ هنا تختلط البيولوجية بالدينية ـ فلو كان البشر جميعاً ـ يضيف ـ جنساً واحداً لما كان هناك أدب ولا إبداع أدبي ، ولو لا الموت أيضاً لما كان هناك أدب ولا إبداع أدبي ، ولا حضارة ، ولو أن البشر كانوا ثلاثة أجناس أو خمسة بدلاً من جنسين : ذكر وانثى ، أو لو كان البشر يموتون ميتة واحدة ، ما كان ثمة إبداع ولا من يحزنون أيضاً[٦] .

الإبداع الأدبي ناتج حسب هذا القول اذن عن التكوين الجسدي . والإبداع ضرورة يتابع عبود ـ لهذا التكوين وهدف الابداع خدمة الجسد ، وللمصادفة دور فيه . ومن هنا كان نتاج جدلية الضرورة والمصادفة . إن الأس في الإبداع ـ كما يختم عبود كلامه معولاً على فرويد ـ هو الجنس والموت ، والبقية نوافل .

ينطلق هذا التحليل برمته من علم النفس ليغوص في البيولوجية ، منكفئاً في النهاية إلى ما انطلق منه . لكنه الانكفاء إلى البداية الفجة التي لم ينفع في عصرنتها التوشيح بالسيبرنتيكا ولا سواها ، فإذا كانت خطى فرويد الرائدة في هذا المجال قد حققت نقلة هامة في مسألة الإبداع إلا أن العمل اليوم بأحاديّتها والقفز فوق ما تلاها ليس غير ترجيع فقير[٧] .

---

٦) أما برهانه على ذلك ففي علم (لو) التي تخرج بافتراضاته من اطار البحث الجاد .

٧) من أمثلته الأخرى نذكر كتاب خير الله عصار : مقدمة لعلم النفس الادبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩٨٢ ، وعصار يحدد عمله في محاولة اولية لتشكيل ما يشبه النظرية لتفسير الابداع الفني (ص ١٤) ، لكن العمل جاء ترجيعاً فقيراً لخطوة مصطفى سويف في كتابه : الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ١٩٦٩ ، انظر خاصة في كتاب عصار فصل : المحاولات التأملية لتفسير الابداع الفني ، ان المشتغل اليوم بهذه القضايا مطالب بأكثر وبغير ما ينتظر من الخطى الماهدة .

ربما كانت البداية الجادة عندنا للنظر في الابداع على ضوء علم النفس تلك التي جاءت على يد مصطفى سويف وعز الدين اسماعيل وسامي الدروبي . . . وعلى مستوى الإجراء النقدي يجدر التنويه هنا بما وصلت إليه مساهمات عديدة ، كما نرى لدى يوسف اليوسف في درس المعلقات والغزل العذري والشعر عامة ، وجورج طرابيشي في درس النتاج الروائي ، مهما اختلف المرء مع تلك المساهمات التي تجاوزت بما لا يقاس البدايات الأولى على هذا السبيل ، من العقاد إلى النويهي إلى سواهما .

على المستوى النظري يفتقد المرء مثل هذا التقاء الفرويدي الذي توج قول عبود . كما يشخّص المرء في ذلك ، وبقوة محدودية الاتصال مع الجهود الأخرى مما عني من علم النفس والإبداع من ادلر ، إلى يونغ ، إلى رايش[8] وبخاصة ما يتأسس من تلك الجهود في الماركسية[9] .

لقد شخص عبود في كلامه على الإبداع في الأدب العربي أنه كان دوماً وقفاً على التلاقح مع الآداب الأجنبية ، فأدبنا لم يشهد ومضة إبداعية ، لا قديماً ولا حديثاً ، إلا تحت وطأة صدمة ما ، تلاقح ما ترى . هل الشعر الجاهلي ، أو ما يركن إلى رجحان

---

٨) يهمنا التنويه هنا بالفصل الثامن (علم النفس والادب) من كتاب يونغ : علم النفس التحليلي ، ترجمة نهاد خياطة ، دار الحوار ، اللاذقية ١٩٨٥ .

٩) انظر الاشارات ـ مهما كانت ـ الى اجتماعية الابداع في كتاب سويف المذكور سابقاً ص ١١٧ ، ص ٢٤١ ، وكذلك في كتاب عصار ، الفصل الثامن . ومن أحدث ما نقل من ذلك الى العربية نشير الى مقالة (كيف تجسد اللاوعي في الابداع ؟) ضمن كتاب : الوعي والابداع ، ترجمة رضا الظاهر ، مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ١٩٨٥ ص ٢٧٤ ـ ٢٩١ ، كما نشير الى الدراسات التالية :

★ حول الطبيعة الانفعالية والعقلانية للابداع الفني : ي . جي ياكوفلييف .

★ الشخصية والموهبة واللاانضباط الذاتي : ن.ل. ليزيروف .

★ العملية الابداعية والنمذجة : باجينوفا .

وهذه الدراسات موجودة في كتاب البيولوجي والاجتماعي في الابداع الفني ـ مجموعة مؤلفين ، ترجمة محمد سعيد مضية ، دار ابن رشد ، عمان ١٩٨٦ .

الصحة فيه ، خال من الإبداع ؟ واذا كان في بعض هذا الشعر بعض الابداع فأين هي الصدمة ؟ إن إطلاق هذا الإدعاء ـ مثله مثل الاطلاق البيولوجي أو الفرويدي في الابداع ـ هو الذي يرزح ـ ولا يتلاقح ـ تحت وطأة الصدمة بالثقافة الغربية ، مما نزع عن الابداع اجتماعيته وتاريخيته ، مما نزع عن المبدع انسانيته ، وأحال مجمل كيانه إلى الحيوانية من جديد ، ومع ذلك ، فقد علقت يافطة الجدل على صدر ذلك الكلام !!

★

في هذه العينة من ندوة النقد والإبداع يلاحظ المرء ما يلي :

١ ـ شمول الإبداع شتى مناحي النشاط البشري . أما الإبداع الأدبي فليس سوى جزء من كل ، ولم يخرج عن ذلك سوى طرشونة الذي استخدم الكلمة على اطلاقها ، وأوقفها على التعبير الأدبي غير المباشر .

٢ ـ قراءة الجذر الاجتماعي في الإبداع بما هو انتاج بشري ، ولم يخرج عن ذلك سوى عبود .

٣ ـ انشراط الابداع بالجديد والتجديد .

وسوف نتابع السعي الآن لتنويع وتوسيع العينة ، حتى تتوفر مصداقية أكبر للصورة التي يبدو اليوم عليها (الابداع) لدى المشتغلين منا بأمره .

لنعد ثانية إلى المغرب ، هوذا محمد بنيس يجزم أن لا بداية ولا نهاية للمغامرة الابداعية[10] ولكنه رغم هذه الإطلاقية ، يرادف ـ كما رأينا برادة والعيد ـ بين الكتابة والإبداع ، بما يعنيه ذلك من تأسيس في الجذر الاجتماعي ، من تأسيس مادي وانتاجي ، فالإبداع لدى بنيس هو : «مراوحة بين الوعي واللا وعي ، بين التذكر والتجربة والحلم ، بين الاثبات والنفي ، لا مجال هنا للانتقائية ، فيما لا مجال للتفرد والفرادة خارج التاريخ ، تاريخ النفس والذات والمجتمع»[11] .

---

١٠) حداثة السؤال ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٥ ص ١٩ .

١١) المصدر نفسه ص ٢٠ .

علينا ـ والأمر كذلك ـ أن نفهم تلك الاطلاقية في مثل هذا السياق الملح على اجتماعية وجدلية الابداع / الكتابة ، على أنها ـ الاطلاقية ـ تعبير مجازي عن الإلحاح على تحقيق امتياز وفاعلية الإبداع ، مما يتفاقم حصاره وقمعه في المناخ العربي السائد ، لكن ثمة ما يأتي على سياقها المادي التاريخي كما يبدو مع عبد العزيز عرفه الذي يقول : «النص الابداعي معلق بين فضاءين ، فهو ليس تجلياً انطولوجياً صرفاً كما يفعل المتصوفة ، وهو كذلك ليس بالبنية المتصوفة ، وهو كذلك ليس بالبنية اللغوية الواضحة ، والجاهزة إنما هو تجربة البين بين Lexjerience des limit ، انه تجربة الفراغ والبياض والموت ، تجربة اللحظة الفاصلة بين الانطولوجي الصوفي والمرفولوجي اللغوي الجاهز ، ينشأ عند التخومات ، لأنه خطوة نحو المجهول : هذا المكبوت المترسب في لا وعينا ، فالابداع يقاس بمدى كشفه عن المكبوت (أي المجهول)»[١٢] .

ليست اشارة المكبوت واللاوعي هنا هي التي تجعلنا نشخص التفسير الاوديبي للابداع عند ابن عرفة ، فهو يتابع قوله السابق ليسمي الابداع : اوديبياً ، فالنص كما يذهب يقيم صراعاً أوديبياً ، ولحظة الدخول في عالم اللغة هي لحظة الدخول في عالم الاب ، وتصطدم الكتابة باللغة كنسق سلطوي كي تحدث عملية قتل الاب . ورغم ذلك يستخدم ابن عرفة الجدلية في عنونة بحثه ، مثلما استخدمها عبود ، هنا التفسير الفرويدي للابداع ، وهناك مع عبود البيولوجي والفرويدي ، والجميع مصرّ على وسم قوله بالجدل والجدلية . لكن العبرة ليست بمثل هذا اللعب بالمصطلحات ، العبرة فيما مورست به وآلت اليه الممارسة .

نعود الآن ثانية الى حنا عبود الذي تابع معالجته للابداع بعد الندوة المشار اليها[١٣] وأركز متابعته على الابداع الادبي خاصة ، منطلقاً من السؤال عمَّ جعل الانسان انساناً ؟ عمَّ جعل الانسان شاعراً ؟ وللاجابة يعود عبود الى انجلز في كتيبه (دور

١٢) انظر بحثه بعنوان : الفعل الابداعي في جدلية تلقيه وكتابته ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد ٣١ تونس ١٩٨٤ .

١٣) انظر دراسته : دور العين واليد في عملية الابداع ، مجلة المعرفة ، العدد ٢٨٥ دمشق ١٩٨٥ .

لعمل في تحويل القرد إلى انسان) . وينطلق مما فيه من توكيد على خلق العمل للانسان واللغة . وعلى كون اليد عضو العمل ونتاجه ايضاً . كما يعود عبود الى ماركس في رأس المال وما أولاه من أهمية لدور العمل في تغيير الانسان .

العودة اذن هنا هي الى (منابع) الماركسية . وقبل ان يرسم عبود ما تقوده اليه هذه العودة يدقق فيما ساقه طومسون وفيشر في نشأة الشعر ، ليقرر الاهمية الكبيرة لليد والعين في الابداع ، مؤجلاً الكلام عن دور الثقافة الهضمية والشبقية[1] . والقفزة الكبيرة التي يرى أنها تحققت في مجال العين ـ اليد هي الذاكرة والتخيل ، ودور العين الراجح على ما علاه يتحدد بالذاكرة الارتباطية التي تقابلها عند الحيوانات الذاكرة الاحادية ، ان الذاكرة الارتباطية (أي أن ترى العين ويكمل الدماغ) هي اساس القصيدة التي أعقبت الشعر ويجزم عبود انه لولا هذه الذاكرة لما تحقق تطور الشعر والأدب عامة . ويقع اثر ذلك في تناقض صارخ حين يرى اننا اذا قارنا الان بين قصيدة وقصيدة (لرأينا أن هذه تتمتع بذاكرة ارتباطية وتلك لا)[2] فكيف يستقيم ذلك اذا كانت القاعدة التي أرساها للتو تحدد أساس القصيدة بالذاكرة الارتباطية ؟ وبالتالي : هل يصح أن يكون القول المفتقد لهذه الذاكرة قصيدة أصلاً ؟ أليس افتقاد الذاكرة الارتباطية إحالة إلى الحيواني وذاكرته الاحادية ؟

ليس هنا بيت القصيد في معالجة عبود للابداع عامة والابداع الأدبي خاصة ، فهو لا يلبث أن يصل ، إلى أن أهم المبدعات البشرية هو البيت أو المنزل ، والذي

---

١) إلى دراسة تالية صدرت في مجلة المعرفة العدد ٢٩١ دمشق ١٩٨٦ بعنوان : الثقافة الهضمية والابداع ، ينطلق فيها من مناقشة فرويد لعلاقة الجنس بالهضم ، ملحاً على مخالفته سبيل فرويد باتجاه أسبقية الهضم ، لكن الدراسة تنتهي إلى أن شيفرة الثقافة الهضمية هي واحدة من تجليات الجنس . في هذه الدراسة يعد عبود الجنس والموت (من) أسباب الابداع الأدبي ، خاصة الشعر ، متراجعاً عن توكيده الذي مر بنا على أنهما الأس والبقية نوافل . إن دراسة الثقافة الهضمية والابداع لا تضيف جديداً أساسياً إلى منهج وموقف عبود في معالجته للابداع مما يرتسم في مداخلته في ندوة النقد والابداع . في دراسته لدور العين واليد .

١) المعرفة ، العدد ٢٨٥ ، ص ١٦ .

استطاعته اليد بعد تقديم العين للأشكال (الدليل الأول للمعرفة ونافذة القيم الجمالية) . ولا يغفل عبود عن تناقض ذلك مع الدعوى الفرويدية المتصلة بالبيت (الأب) ، ولكنه رغم كل ما رأينا من إلحاحه على الفرويدية في الإبداع ينحيها هنا ليستقيم قوله الجديد في البيت[16] . إن البيت يغدو في مآل هذه المعالجة صنو ما رأينا الجنس والموت عليه في مداخلته في ندوة الابداع والنقد . لقد جزم هناك على أن كل ما سوى الموت والجنس نوافل ، وهو يجزم هنا على أن كل ما سوى البيت نوافل ، فكل ما صنعه الانسان عبر تاريخه الطويل من أدوات لم يسهم في الإبداع الشعري ، بما في ذلك كل ما طلع به هذا العصر ، والبيت وحده مما أنتجته اليد هو الأساس الشعري الواحد الخالد [17]

مثل هذا الإلغاء لدور ما انتجه الانسان في تشكيل مبدعاته الأدبية والفنية ، إنما هو الغاء للتاريخ ، والكلام لا يجري هنا حول وصف أحمد شوقي مثلاً للطائرة ، فدور المنتجات والاختراعات في العملية الابداعية ليس هنا ، هو في ذلك المناخ الذي تسهم المنتجات في تكوينه ، معرفياً أو اقتصادياً أو سوى ذلك ، إن خلاصة ما انتهى إليه عبود الغاء للتاريخ في مسألة الابداع ، مؤسساً الغاءه هذه المرة على ماركس وانجلز وعلى الممايزة المغرضة فيما بين الابداع في العلم والابداع في الأدب ، كما أسسه فيما سبق على فرويد ، ولذلك يكون من الطبيعي جداً أن يختتم معالجته هذه لدور اليد والعين في الابداع بقوله : «مما سبق نجد أن الابداع الأدبي يختلف اختلافاً كبيراً عن غيره من الإبداعات ، إن للابداع الأدبي شيفرة قديمة جداً (النبات وما يتفرع عنه والحيوان وملحقاته عن الطير والبيت وعلاقاته ، أي باختصار : العين واليد) ما تزال قائمة حتى اليوم[18] . ليس فيه قانون ينتظر من يكتشفه كقانون ارخميدس ، ليس فيه

---

١٦) المصدر السابق ص ٢٠ وكذلك ص ٢١ حيث يزيح المواطن الأول حسب مدرسة التحليل النفسي (البحر فالرحم) لينصّب البيت موطناً أولاً .

١٧) قارن مع اشارة حسين جمعة لليد في كتابه : قضايا الابداع الفني ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٣ ص ٢٣ .

١٨) من بين الدراسات الهامة العديدة لما بين الأدب والتكنولوجيا نشير هنا إلى (على مشارف القرن =

اختراع آلة أو تطويرها ، كاختراعات اديسون ، وانما ، الابداع الأدبي شيفرة ، قد تتغير قراءتها قليلاً ، إلا أنها تظل ثابتة ، من هذه الزاوية يجب أن ننظر في الإبداع الأدبي ،ومن هذه الزاوية يجب أن نعالج (الجديد) الذي نزعم أننا جئنا به ، متجاوزين آثار الأولين (البدائية)(١٩) .

المثال الأخير الذي سنعرض له هو لبوعلي ياسين فيما ساقه في دراسته لينابيع الثقافة بصورة عامة . فالابداع الأدبي هو أحد مناحي الثقافة التي يحدد بوعلي ياسين ينابيعها بما يلي :

العلاقة مع الطبيعة ـ الطبيعة الانسانية والطبيعة الفردية ـ العلاقة بين الجنسين (الصراع الجنساني) ـ الصراعات الاجتماعية ما قبل الطبقية أو غير الطبقية (العصبيات الاجتماعية والأقوامية) ـ الصراع الطبقي .

يتساوق تحديد بوعلي ياسين لهذه الينابيع مع المسار التاريخي للبشرية ، منذ البدائية حتى اليوم ، وتتجلى أهمية ذلك التحديد عبر هذا المسار من خلال إبراز العامل الأول حيث نقرأ : «إن الماركسيين لكثرة اهتمامهم بالصراع الطبقي ، أهملوا دور الصراع مع الطبيعة وأبنائها الآخرين* الذي يصنع التاريخ يدأ بيد مع الصراع الطبقي ، حقاً إن دور هذا الصراع يتناقص تدريجياً مع نشوء الطبقات ومع تقدم الانسان علمياً وتقنياً واقتصادياً ، لكن الملاحظ أن هذا الاهمال ينسحب حتى على العصور القديمة ، عندما كان للصراع مع الطبيعة وأبنائها الدور الاعظم في تفسير الحياة البشرية»(٢٠) .

. الواحد والعشرين ـ الثورة التكنولوجية والأدب) تأليف فاليتينا أيفا شيفا ، ترجمة فخري لبيب ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٨٤ والعودة مفيدة كذلك إلى ما كتبه انطون مقدسي تحت عنوان : مدخل لدراسة الأدب والتكنولوجيا ، مذكور سابقاً ، وكذلك إلى ماكتبه حسين جمعة تحت عنوان : الفن والتكنولوجيا ، في كتابه قضايا الابداع الفني ، مذكور سابقاً .

١٩) المعرفة ، العدد ٢٨٥ ص ٢٤ .

★ وهو يعني الحيوانات والانسان أيضاً قبل بدء تكون الطبقات .

٢٠) ينابيع الثقافة ودور الصراع الطبقي ، دورا الحوار ، اللاذقية ١٩٨٥ ص ٨ ولبيان مصداقية ذلك

ربما كان أكثر دقة أن يقال إن أغلب الماركسيين قد نحا ذلك المنحى ، لكن المهم هو إعادة الاعتبار الذي يسعى هذا القول لتحقيقها فيما يخص الطبيعة كينبوع ثقافي[21] وحين نخص بهذا القول الابداع الأدبي العربي المعاصر فإن أهمية إعادة الاعتبار تلك تتضاعف .

وفي تحديدات بوعلي ياسين إعادة اعتبار ثانية ، لها أهمية مماثلة ، تتجلى من خلال الينبوع الثالث للثقافة ، أي من خلال ينبوع العلاقة غير الجنسية بين الرجل والمرأة (الصراع الجنساني) ، ان العلاقة الجنسية وان كانت متضمنة هنا لكنها أساساً في الينبوع الثاني : الطبيعة الانسانية ، ولعله من المفيد أن نثبت هنا ما يتوج به بوعلي ياسين معالجته هذه ، وهو ما يخص به الصراع الطبقي ، إذ يقول : «الصراع الطبقي ليس واحداً من الينابيع الثقافية المذكورة فحسب ، بل أنه أهم ينبوع ثقافي في عصرنا الحالي . ليس هذا فقط بل إنه القناة الرئيسية التي تجري فيها الثقافة والمصب الرئيسي الذي تنتهي إليه ، وذلك رغم التغيرات الصغيرة (الدائمة والمتواصلة) والكبيرة (من فترة لأخرى) التي تطرأ على هذه القناة وهذا المصب ، إن الصراع الطبقي لا يحظى بالنصيب الأكبر من مضامين الثقافة فحسب ، بل إنه الخالق الأساسي والرئيسي لأشكالها وطرقها وأساليبها في العصر الحديث»[22] .

لقد انطلقت هذه المعالجة من نشأة الثقافة والآداب والفنون كاستجابة للنقص الدائم الذي يعيشه الانسان فيما يخص شقي محور بقائه : التغذية ، والاستمرارية ، فذلك النقص يولّد قلقاً دائماً يتطلب الامتلاء . ومن هذا النقص والقلق والعلاقة الجدلية بينهما تكون نشأة الثقافة ، تكون نشأة الآداب والفنون ، فإذا زالا انعدم الدافع إلى الثقافة[23] .

= قارن مع كريستوفر كودويل في الوهم والواقع ، ترجمة توفيق الأسدي ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٢ ، الفصل الأول خاصة ، على الرغم من الألمعية التي يتوج بها كودويل تحليلاته .

٢١) من الدراسات الماركسية المتأخرة والهامة المتصلة بذلك ، نشير إلى ما كتبه فيكتور رومانينكو تحت عنوان (جمال الطبيعة) في كتاب : مشكلات علم الجمال الحديث ، قضايا وآفاق ، لمجموعة من العلماء السوفييت ، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة ، منشورات الدار نفسها ، القاهرة ١٩٧٩ .

٢٢) ينابيع الثقافة ص ٢٢ .

٢٣) المصدر السابق ص ٦ ، ص ٩ .

قد يشي هذا القول للوهلة الأولى بالإلحاح على البيولوجية والفرويدية . وقد يستدعي من لغة عبود : الثقافة الهضمية والشبقية ، لكن القلق والنقص هنا هما الضرورة الانسانية لإنتاج الثقافة والحضارة ، وبوعلي ياسين لم يغيّب عن هذه البداية / اللازمة / الضرورة رافعة العمل والاجتماع البشري ، كما فعل حنا عبود وكما تفعل الاتجاهات البيولوجية والفرويدية ، إن معالجة ياسين لم تقع في أحادية الجسد والغريزة والمكبوت والموت ، كما لم تقع في أحادية المادية الميكانيكية ، وفي هذا تكمن ألمعيتها[٢٤] .

لقد توخينا في هذه الأمثلة أن تكون حديثة زمنياً ، ومتوزعة جغرافياً ، لعل ذلك يساعد على توفير مصداقية أكبر لهذه المحاولة في تلمس ما لدى المعنيين بأمر الابداع من قول فيه ، ولعله بات بوسعنا بعد الأمثلة الأخيرة أن نضيف الى توكيد الملاحظات التي انتهت اليها معاينة المساهمات في ندوة الابداع والنقد ، ما يلي :

١ ـ البعد النفسي في الابداع .

٢ ـ انفراد التفسير الفرويدي .

٣ ـ انشراط الابداع بالعلاقة مع الطبيعة وبالصراع الجنساني ، وانشراطه خاصة بالصراع الطبقي .

ليس من اليسير اليوم ، وفي المستقبل المنظور . الاتفاق حول تفسير محدد للابداع . بيد أن ذلك لم يحل ولن يحول دون تلمس القواسم المشتركة التي تدلل على انتهاءات ومستويات التلمّس ، كما أن ذلك لم يحل ولن يحول دون تقدم البحث في الابداع . والابداع هنا ـ والتمثيل لخرابتشنكو ـ كالبيولوجيا أو الكهرباء ، علومهما

---

٢٤) يضيف بوعلي ياسين مما نراه مفيداً في هذا المقام : «لولا الصراع الطبقي لما كان ثمة فرق بين المضمون والشكل ، ولكانت مقاييس الجمال في جوهرها واحدة وحيدة في تقييم الأعمال الفنية لدى كل جماعة بشرية في مرحلة زمنية معينة» المصدر نفسه ص ٢٦/٢٧ ، ويؤكد ياسين أنه لولا وجود الصراع الطبقي لما اختلفنا على أن الشكل هو المقياس الوحيد في النقد الفني أو الأدبي : ففي سياق الصراع الطبقي يكون المعنى هو الأصل ، والشكل هو الفرع . الشكل يتبع المعنى وليس العكس .

تتطور على الرغم من عدم الاتفاق النهائي على صياغة تعريف محدد للكهرباء وللحياة .

لنعد الآن قليلاً الى الوراء ، ففي الذكرى عبرة كما يقال :

شفوياً كان الابداع أولاً ، ذلك ما تتفق عليه الابحاث في الابداع وفي تاريخ البشرية ، شفوياً ، وشعراً ، كلاماً ايقاعياً بالاحرى .

مع الخطى الأولى للمجتمع البدائي كانت لغة الايقاع وكانت انفعالات المجموعات البشرية ، حيال الطبيعة والجسد وبعضهما .

الايقاع اذن ، والانفعال ايضاً : الحالات التأسيسية التي يركن الى معرفتها وهي : العمل والدفاع . بعباراتنا اليوم : انتاج المجتمع . وليس لنا أن ننسى أيضاً اسئلة الحياة اليومية لذلك الانسان وتلك الجماعات ، ليس لنا أن ننسى اللغة الأخرى غير الايقاعية (رسوم الكهوف مثلاً) .

في خطى تالية كانت الاسطورة والدين ، كان تلبّس الشعر ، الغناء ، الرقص ، الرسم . . . بهما . وكان أيضاً الانفصال عنهما ، فيما البدائية تتوارى ، والحاح الحياة اليومية يقوى ، ويتقدم البشر بالعمل ، ينقسم العمل ، تظهر التمايزات الاجتماعية .

ومن الصور الجنينية ابتدأ المسار .

من تلك البدايات الموغلة المنسية ، من التعاويذ السحرية الى اختراعات العلماء ، الى ممارسات المناضلين ، الى كتابات الكتاب والفلاسفة ، الى مؤلفي ألف ليلة وليلة . . السلسلة حافلة وطويلة ، يرتسم فيها الابداع ذلك النشاط البشري الذي يعطي (حتى لا نقول يخلق) عطاء مادياً وروحياً جديداً[٢٥] .

على طريق وعي الجماعة البشرية لذاتها ، وفي سياق التمدن والتحضر ، في سياق الصراع الطبقي ، تطورت اللغة الايقاعية وغير الايقاعية ، تطور التعبير ،

---

٢٥) روحياً ، ليس بالمعنى الديني الشائع بالطبع .

بالعمل كان هذا التطور . بالعمل أعطى النشاط البشري ـ ومنذ تلك البدايات الموغلة ـ ما يجيب على العديد من اسئلة الحياة النفسية والمادية ، كما ولد اسئلته الجديدة .

بالعمل ، بالمهارة والتدريب والخبرة ، بتراكم المعارف ، بنشاط المخيلة ، بدقة الحساسية والحدس ، بزخم وخصوبة دخيلة الانسان والجماعة ، بالمادة تقدمها الطبيعة ، بالمعرفة بآلية العالم الموضوعي (الطبيعي والاجتماعي) ، بالممارسة الاجتماعية ، بذلك كله ـ ونحن لا نستقصي ـ ارتسم النشاط البشري عبر التاريخ ، مادياً وروحياً ، وارتسمت القدرة البشرية ، ارتسم الابداع .

ربما بدت البداية بسيطة ، لكن السيرورة بالغة التعقيد . نحن الآن نخوض في مسألة الابداع في أواخر القرن العشرين ، وفي هذا المكان المحدد من العالم . ان ذلك يعيّن طبيعة ما نفعل ، ولعله لذلك ان يكون في تلك العودة الوامضة الى الوراء . وفي تلك الذكرى ، بعض العبرة .

وما دام البحث في الجانب الادبي من الابداع فلا بأس من التشديد على أن الشعرذلك الوعي الذاتي الأولي للانسان ، انما جاء مشاركة انفعالية جمالية للجماعة ، تعبيراً عن الاستجابة لحاجات روابطها المعيشية ، وليس استجابة لحاجاتها الغريزية وحسب ، كذلك جاء الشعر[٢٦] . فلنتابع كما تعنينا العبارة اليوم : كذلك جاء الابداع[٢٧] .



٢٦) حسبما يرسم كودويل ، انظر الفصل الأول من كتابه : الوهم والواقع ، مذكور سابقاً .

٢٧) ينبغي التنويه ، بما ساقه حسين جمعة في كتابه المذكور سابقاً حول رسم حدود الابداع ، وكذلك بمعالجاته لقضايا الابداع ، ونحن نتفق مع أغلب ما ساقه ، رغم ما نلاحظه أحياناً غير قليلة من الاطلاقية وسرعة التناول . ولقد كان حرياً بنا أن نفرد له في النماذج التي تناولنا ، لو أن الاستقصاء كان هدفنا .

كما ننوه بما عَرّف به الابداع محمد عابد الجابري تحت عنوان (أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر) في مجلة فصول ، المجلد ٤ ، العدد ٣ لعام ١٩٨٤ ، وكذلك مداخلته في ندوة العدد نفسه ،

ما الابداع ؟

إن التقدم أكثر في مشروع الجواب على هذا السؤال ، يقتضي بعد هذا الذي رأينا متابعات أخرى في مرايا الابداع المتواجهة كما يعبر بعضهم ، متابعات في ثالوث الشخصيات الموحد في الابداع كما يعبر آخرون ، اي : المبدع ، والمتلقي والنص . وفي حدود الجانب الابداعي الادبي : الكاتب أو الشاعر ، القارىء ، وبينهما : الرواية أو القصيدة أو المسرحية ، النص .

فلنحاول جميعاً في هذه المتابعات .

وتعريف أنور عبد الملك للابداع في دراسته (الابداع والمشروع الحضاري) المصدر نفسه . وأخيرا ، من المفيد العودة إلى الفصلين التاسع والعاشر خاصة من كتاب يوسف ميخائيل أسعد (سيكولوجية الابداع في الفن والأدب) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

II في شؤون المبدع والنص

المبدع في الإبداع الأدبي غيره في العلم ، حيث ينعزل المبدَع عن مبدعه . فما إن ينجز المبدَع في العلم حتى ينفصل عن الذات المبدعة ، إلا إن كانت ثمة أخطاء ، كما يقول غرانين : الذاتي في العلم هو الأخطاء . أما في الأدب فيختلف الأمر ، يختلف في الانتاج ، وفي العلاقة أيضاً بين النصّ وقارئه (في الاستهلاك إن صحّ التعبير) .

للذات إذن شأوها في الإبداع الأدبي . لكنها ليست كل شيء كما يذهب بعضهم . لقد جاء إعلاء الرومانسية لشأن الذات الإبداعية كرد على ماكان في الإطار الاجتماعي مما يقزّم تلك الذات . وقد قدم الرومانسيون في هذا الرد ما ظلّ بعدهم ثميناً ، إنْ للذات ، وإنْ للإبداع .

على النقيض من الرومانسيين ومن سبقهم ومن لحقهم ، ممن يقدسون الذات الإبداعية ويعصمونها ، ثمة من يلغي شأنها ، فلا يرى في المبدع الأدبي غير وسيلة يتوسّلها المجتمع أو النص . لا فرق في ذلك بين هذا البنيوي أو ذاك المادي الميكانيكي . فتحت ستار الموضوعية ، والصرامة الموضوعية والعلمية ، تحت ستار تأليه المجتمع أو تأليه النص ، ترى أولاء يهمشون فاعلية الذات الإبداعية ، أو يلغون

دورها (١) . إن المحصلة هنا لا تختلف عن ذلك التقديس ولا عن تلك العصمة . المحصلة هي عزل الذات عن اجتماعيتها وتجريدها من تاريخيتها ، وتعطيلها .

تقديس الذات صنو لتقديس السلعة في النمط الرأسمالي . كذلك يشخص كودويل . هما تقديسان يقفان ظاهرياً على طرفي نقيض . لكنهما معاً إفراز مرضي للنمط الرأسمالي . إن تقديس الذات هو ماوسع مبدع ما من رد على تقديس المنتج الرأسمالي ، والمستهلك أيضاً ، للسلعة . إنها ردة الفعل مائة وثمانين درجة .

في أدبنا العربي القديم ، وعلى الرغم من كل ما يقال عن ضغط المناخ الاجتماعي القبلي في الجاهلية ، كانت الذات الابداعية أوفر حظّاً منها في مناخ نشر الدعوة الاسلامية وتأسيس مؤسساتها . لقد غدا بعض الغزل وبعض الهجاء فسحة تلك الذات في الشعر ، بالإضافة إلى الشذرات الوجدانية والتأملية . ومع ذلك فقد كانت الفسحة تبدو فسحة الذات المقموعة ، حتى في حالات الانتفاج والعنفوان كانت الذات تبدو أشبه بالطائر الحبيس ، أو الذبيح .

كذلك كان شأن المناخ الذي كرسته المؤسسات الدينية والدنيوية مع الذات الإبداعية ، والاستثناء هنا مما يقوي التعميم . ولقد كان هذا المناخ في جذر ما واجهته تلك الذات مع انطلاقة الأدب العربي الحديث . وبالطبع ، فقد تفاعل مع ذلك الجذر ما جدّ من تفتح الذات القومية ، إلى التأثيرات الثقافية الغربية (الرومانسية خاصة في البدايات المعروفة لعقود خلت) ، إلى التشكل الاستبدادي الجديد للمؤسساتية العربية ، إلى التأثيرات الثقافية الاشتراكية ومشروعات التغيير للواقع القامع .

إن خلاصة ذلك ترتسم اليوم في هذه النظرات المتباينة للذات الابداعية ، مما يتوزع المشهد ، بين مقدس لها وعاصم ، خفت صوته في السنوات الأخيرة ، بعد أن علا في الخمسينات والستينات في سياق الصعود القومي الحاد وانكفاءته الحادة ـ إلى

---

١) هل سؤال فوكو : ما المؤلف ـ وليس من ـ بعيد عن ذلك ؟

تهميش للذات تحت وطأة البنيوية والمادية الميكانيكية وما تتخلّق به الماركسية أحياناً غير قليلة من تجسيدات محلية مشوهة ، إلى نظر بيولوجي أو فرويدي للذات ، إلى محاولات النظر البديل الذي سنتلمس ملامحه بعد قليل .

ومن الجلي أننا لم نأت في هذا التشخيص للنظرات التي تتوزع اليوم المشهد ، لم نأت على ذكر منفرد للنظرة المؤسساتية العربية الحاكمة ، حيث يبدو صارخاً تهميش الذات الابداعية أو الغاؤها إذا ما خرجت عن المدار المؤسساتي ، ويتراءى النقيض إذا ما دارت في ذلك المدار ، لكنه النقيض الذي ليس في جوهره غير تهميش أو إلغاء بلبوس آخر . وبالطبع ، فلهذه المؤسساتية العربية المستبدة تخريجاتها ، كما لسواها .

* * *

في كتابه (فلسفة الأدب والفن)[1] يسوق كمال عيد فقرة بعنوان (فنان التكوين والابداع) . وخلاصة ما في ذلك أن المبدع هو من يرمي ببذرة الفكرة فتنمو بطاقته الديناميكية في معترك الخلق الأدبي . وللوعي دور هام في شخصية المبدع وتفضيله على سواه . وهو يتميز بالقوة والمعرفة والموهبة وخصب الخيال ورقة الأحاسيس ودقة الملاحظة .

على الرغم من افتقاد قول كمال عيد إلى التدقيق الاصطلاحي المفترض في هكذا مقام ـ فالكتاب يحاول أن يكون قاموساً اصطلاحياً ـ فإنه ينطوي على إشارات هامة ، ننطلق منها لنضيف أن المبدع الأدبي ـ وغير الأدبي ـ ليس بذلك المريض في العيادة النفسية . وليست صلة الذات الابداعية بنتاجها فقط صلة تفريغ الشحنات أو حل العقد النفسية . أجل ، ليست الذات الابداعية بالضرورة مرضية ، أو مجلى لحالة أو حالات مرضية ، مع أنها قد تكون كذلك . إن المخزون النفسي بالغ الأهمية في العملية الإبداعية الأدبية ، لكنه ليس حاكمها الأوحد . كما أن المخزون السيري بالغ الأهمية أيضاً ، لكن النص ليس حقلاً سيرياً للذات الابداعية ، أو هو ليس كذلك فقط .

---

١) الدار العربية للكتاب ، تونس ـ ليبيا ، ١٩٧٨ ، ص ٢٤٩ .

في النص اذن من تكوين المبدع النفسي وحياته الشخصية ما فيه . في النص من ذات منتجه ، من شعوره ولا شعوره ، من سيرته ، مافيه . لكن في النص أيضاً من فكرية منتجه ، من وعيه ، من رؤيته ، ما فيه . أخيراً ، في النص أيضاً من اللاوعي الجمعي والوعي الجمعي ما فيه .

والذات الإبداعية ، والحال كذلك ، ليست ذاتاً حيوانية سيكولوجية أو بيولوجية أو سوسيولوجية ، كما أنها ليست وعياً خالصاً . ولا مادة ولا معادلة في مختبر . إن عصارة الذات الابداعية في سائر مكوناتها الفكرية والنفسية والاجتماعية ، في سائر أغوارها وأمدائها ، تتخلّق في كيمياء النص . ولأنها كذلك ، فهي غيرها في العلم ، كما نوهنا قبل قليل .

وربما كان مفيداً في هذا السياق الإشارة إلى سيكولوجية النشاط الابداعي ، والتي لا تقتصر بالطبع على الابداع الأدبي .

إن دروباً شتى تتوزع الجهود في سيكولوجية النشاط الابداعي ، على الرغم من أنها لم تسفر جميعاً حتى الآن عن نتائج ولا قواسم علمية هامة ، يركن إلى مصداقيتها مثلما يركن إلى نتائج العلوم التطبيقية والبحتة . بيد أنه رغم ذلك من المهم التفريق في دروب سيكولوجية النشاط الابداعي بين من يرى الابداع ظاهرة مبهمة ، موقوفة على النخبة ، على الذات الابداعية المتميزة المتعالية أو المريضة ، وبين من يرى الابداع نشاطاً إنسانياً خاصاً ، نتاجاً مجتمعياً ، يتطلب من الانسان مدى أبعد من المعرفة والارادة والخبرة والحساسية والانفعالية والقدرة . فهاهنا يكون انتاج الجديد بالعمل ، وبغير ذلك يكون انتاج الجديد بذاته ، باللا شعور ، بالإلهام السماوي . . هنا تكون المادية التاريخية ، وهناك يكون الحدس ، الدين ، البنية المصمتة ، تكون عطالة الانسان والتاريخ .

***

من المبدعين من يروق لهم أن ينظر إليهم على أنهم استثناء . ومنهم من يسعى الى ذلك سعياً . إنها المحاولة الملتوية لاكتساب الاعتراف من المحيط الاجتماعي الذي

قد ينكر المبدع طويلاً أو يجحده . وربما لا يأتي الاعتراف إلا بعد الموت . بل انه كثيراً ما يكون كذلك ، في هاته المجتمعات التي تنخرها الطبقية نخراً .

وقد يكون مثل هذا السلوك من المبدع أيضاً تعبيراً ملتوياً أو مستقيماً عن رفض أو مناكدة إطارٍ ما ، وسائدٍ ما . وربما صحت كلمة التعويض في مثل هذه السلوكية .

على أية حال ، ليس المهم أن يكون في هذا المبدع أو ذاك ـ أو أن يصطنع ـ ما هو استثنائي عمن حوله في الجماعة ، سواء أكان ذلك إطلاق لحية أو إدماناً أو نفوراً من كل ارتباط مؤسساتي أسروي أو سياسي أو وظيفي . . . المهم هو مدى مايتوفر عليه الذات الابداعية من وعي ومعارف ، من حساسية ، من : خبرة وممارسة ، مما يؤهل إلى تخليق الابداع ، مما يؤهل المبدع لتقديم نص ، بما هو إنسان محدد ، في زمان محدد ومكان محدد .

المبدع الأدبي ـ وغير الأدبي ـ اذن ليس نبياً ولا وصياً . ليس مهووساً ولا معصوماً . إنه بما توافر له يسبق سواه . يفترع دروباً ويرود آفاقاً . يعيد انتاج ما بين يديه ويدينا خلقاً جديداً . يبدع الجديد .

ليست الحاسة السادسة التي تجعل المبدع يفعل ذلك . أو ليست وحدها على الأقل . فللحدس في الذات الابداعية شأوه ، لكنه ليس امتياز الخارق ، ولا سحر المبهمات . إن استقراءات المبدع وتوقعاته ، رؤاه ونبوءاته كما يفضل أن يعبر بعضهم ، انما تتجذر في الخبرة والمعرفة والحساسية التي تشحذها الممارسة . المبدع الأدبي ينتج عبر اللغة ، بما يعنيه هو وهي من اجتماعية ومن فكرية . ولذلك لا ينبغي أن يقلل البتة من شأن الأبعاد الفكرية والاجتماعية في الذات الابداعية ، كما أنه لا ينبغي أن يقلل البتة من شأن الأبعاد النفسية . وبالطبع ، فهذه الأبعاد جميعاً تتفاوت من مبدع إلى آخر ، فنحن لسنا في عيادة نفسية ولا في مخبر ولا في (تكيّة) أيضاً . نحن أمام بنى فيزيولوجية وسيكولوجية وثقافية ، أمام تربية وسيرورة من التجارب ، أمام كيمياء ذلك كله ، أمام الذات الإبداعية التي قد تبلغ مدى أبعد فتكون العبقرية التي تنتج

ما ينطوي على تفرده وأهميته بجديده وبنبضه التاريخي وبصيرته النافذة فيما هو قائم ، وفيما مضى ، وفيما يتلو أيضاً .

من هنا كان على المبدع الأدبي أن يستزيد من المعارف ، وبخاصة معارف هذا العصر ، وأن ينخرط في الحياة الاجتماعية ، كيما يتسنى له فهم شروطها وقوننتها واختبارها وقد يتصور بعضهم ذلك في أن يعكف على الكتب ، أو في تأبط الأوراق والانتقال من مقهى الى مستشفى إلى دكان وربما إلى معمل أو مزرعة . . لكن المسألة ليست برفوف الكتب العامرة ولا بالغرق في تفاصيل وجزئيات الواقع وتكديسها ، مع أن ذلك يوفر مهاداً ضرورياً .

إن الموهبة وحدها لا تكفي حقاً كما أكد تشيرنشيفسكر . وإذا كان هذا التوكيد قد شخص شروط كفاية الموهبة من أجل ابداع عظيم في توفر المبدع على عقل مدهش وفكر سليم قوي وذوق رفيع . . . فإننا نلح على أن المسألة لا تنفع فيها الوصفات الجاهزة . وفي ذلك يكمن تحديها وتقوم بكارتها ، فماذا يفعل كل مبدع ؟ السؤال وحده هو الواضح وهو المحدد ؟ وهو ينتظر كل مرة إيداع الجواب .

واذا كان انتاج النص محاولةً لإبداع الجواب ، فإن الجواب ليس بعيداً عن البعد الآخر في الذات الابداعية ، عن المبدع كمواطن ، على الرغم من التشديد على عدم المطابقة الميكانيكية بين النص ومنتجه ، بين رؤى النص وايديولوجيته وموقفيته وبين منتجه[1] .

إن التشديد على ذلك ـ وهو ضروري في النقد الأدبي ـ لا يتعارض مع التشديد على مسؤولية المبدع فيما نعيشه اليوم . فالإبداع ليس تخففاً من ممارسة المواطنية ، بل هو ممارسة أصعب لها ، وهذا أمر آخر غير ربط ابن قتيبة ـ وأبناء قتيبة المعاصرين ـ بين النص وصاحبه .

---

١) انظر معالجتنا لهذه المسألة في كتاب اسئلة الواقعية والالتزام ، دار الحوار ، ص ٩٦/٩٧ .

إن الإبداع كممارسة أصعب للمواطنية يتطلب ضريبة باهظة أمام القارىء . وحين يختلّ التسديد ليس للمبدع أن يتهم الجمهور على الرغم من الأمية والتخلف والتفسخ الاجتماعي والعطالة السياسية ، بل عليه ان يسائل نفسه وإبداعه .

* * *

لا ينبغي للحديث عن كل من المبدع أو النص بمفرده أن يكون إلا من قبيل التنظيم . ولذلك يبدو في الفقرات السابقة ما يتصل بالنص فيما يسعى القول لينتظم في شؤون المبدع ولذلك يكون من الضروري دوماً ضفر أطراف القول ، ما سبق وما سيلي في شؤون النص .

نحن الآن مع النص . مع تلك الإشارة التي أرسلها المرسل (المبدع) ، سواء أكانت في أدراجه أم أدراج الدوريات ودور النشر أو المكتبات ، تبحث عن المتلقي ، أم أنها وصلت إلى هذا الذي تبحث عنه .

نحن هنا أمام ذات أخرى ، غير ذات المبدع . ذات مستقلة بقدر ما هي متجذرة في رحم معين ، تلك هي بتسمية أخرى ذات الكتابة كما يقول محمد بنّيس : «ذات الكتابة تسعى نحو المعرفة لأنها منخرطة في التجربة والممارسة ، وهي بذلك ذات مادية غير محايدة ، فاعلة في تحديد جهة التاريخ ، ولأنها أرضية ، لا علوية ، فهي اجتماعية ، تحترف الانشقاق والنقصان»[1] .

من الجذر المادي لذات النص نبدأ . فهذه الذات ، بما هي أحد تجليات الوعي ، كالوعي نفسه خاصةً بالمبدع الانساني . فيها خلاصة عمليات عقلية ونفسية

---

١) وبنّيس يتابع في ذلك القائلين بنظرية الانتاج الأدبي/انتاج الكتابة ، احد تجلّيات الثورة المنهجية ضد المناهج النقدية الأوروبية الحديثة (البنيوية و . . .) مما راح يعلو صوته في اوروبا مؤخراً . ومثل بنّيس سمع أيضاً لمحمد برادة ويمنى العيد وفيصل دراج . . . انظر كتاب بنيس : حداثة السؤال ، مذكور سابقاً ، ص ٣٩ .

فائقة الغنى والتعقيد . وهذه الذات ، بما هي تجلّ لغوي ، كاللغة نفسها ، نشأت في الرحم الاجتماعي ، وبالنشاط البشري ، برافعة العمل والاجتماع .

الوعي ، اللغة ، المكتوب : ذات الكتابة/ ذات النص ، لا توجد خارج الاجتماع البشري والنص ليس السالب في ذلك . فهو يعيد تشكيل ما شكله بمعنى ما . إنها فاعلية الإبداع ، حيث تعمل فكرية النص بما هو وعي ولغة ، دون أن يجعله ذلك فكراً مجرداً . إنها فاعلية الابداع ، حيث يعمل المحمول الشعوري واللا شعوري للنص ، دون أن يجعله ذلك فقط استذكاراً أو حلماً أو محضراً في عيادة نفسية أو تعويذة كاهن .

ليست ذات الكتابة بالحقل الفكري الخالص ، كما هي ليست بالحقل النفسي الخالص . ليست سيرة ولا وثيقة ولا هذياناً ، ليست بديل مبدعها الأول (الكاتب) ولا الأخير (القارىء) ليست لغزاً كما أنها ليست رقماً . وهذا الذي نسترسل فيه إنما ينور ويبلور ما تناثر فيما تقدم عن النص ، كما عن صاحبه ، عن الإبداع .

لقد نشأ النص ، كما سائر المبدعات ، في رحم الحرية ، التي كانت تعبيراً عن فطرية المجتمع بادىء ذي بدء . ولا نعني الفطرية الغريزية ، بل محصلة مواجهة الإنسان للطبيعة ولجسده ، محصلة انتاج المجتمع الذي كون نفسياً الإنسان المتحد[1]

في رحم الحرية ذاك نشأ النص ، وعنه عبر ، وإياه خاطب . وفي المسار المعقد التالي لتطور الاجتماع البشري اختلف الأمر . لقد غدا المجتمع طبقياً ، ووسمت الطبقية من بعد التاريخ . وسمت مرايا العملية الإبداعية وأقانيمها الثلاثة : المبدع ، القارىء ، النص .

في سيرورته المعقدة عبر هذا التاريخ ، ظل الإبداع يكابد ، يتطور ويتقدم . وبخلاف العلم وجوانب أخرى للنشاط البشري ، فقد بقيت نصوص ونصوص ،

---

١) للتوسع في ذلك انظر الفصل الأول من كتاب كريستوفر كودويل : الوهم والواقع ، مذكور سابقاً .

على الرغم من السنين . ظلت أعمال إبداعية عديدة تحتفظ بطاقتها التأثيرية ، وتمارس فعلها الإبداعي وإشعاعها الجمالي على دوائر متجددة ومنداحة باستمرار من البشر .

هكذا تحيا بيننا اليوم أعمال أو بعض أعمال طرفة بن العبد أو مالك بن الريب ، جميل بن معمر أو ابن حزم ، الجاحظ أو النّفري أو جبران القريب العهد . هكذا يظل من الموروث الأدبي قدر أو آخر حياً لمرحلة تالية أو أكثر .

كان النص في سيرورته المعقدة يرهص للجديد ، يعبر عنه . وحين كانت الحياة الاجتماعية تشهد مخاضاً ما أو انعطافاً ما ، كان يحقق ذلك غالباً للنص نقلة جديدة . وحين كان المبدع يستقرىء ضرورة ذلك المخاض أو الانعطاف وإمكانياته ، كان ذلك يحقق غالباً للنص نقلة جديدة . لكن خطّ النص لم يكن متوازياً دوماً مع خط التطور الاجتماعي . وهذا الأمر ليس وقفاً على النص الأدبي وحده . فلقد كان لتطور الحياة الثقافية والروحية مساره غير المتوازي في حالات كثيرة مع التطور الاجتماعي . إن قوانين التطور الاجتماعي لا تنسحب آلياً على التطور الثقافي والروحي . هل نعود إلى تلك القرون التي ألفنا نعتها بالانحطاط أو الانحدار . . لنرى كيف كانت فيها (ألف ليلة وليلة) ؟ أم نأتي إلى هذه السنين العجاف التي يحياها العربي باستبدادها واستهلاكيتها وديماغوجيتها وسائر ما فيها قطرة دم فقطرة ولحظة بلحظة ؟ إنها هي التي تعطينا كلما تفاقمت أدواؤها المزيد من النصوص التي تجعل الإبداع الأدبي العربي يحقق النقلات الجديدة الهامة ، واحدة بعد الأخرى ، خاصة في الرواية . ففي الإبداع الأدبي ، يبرز بجلاء أكبر معنى أن نتمثل ما سلف ، وأن تتعايش المختلفات هدنة وصراعاً ، تلاقحاً وإخصاباً .

***

أشرنا في البداية إلى تشخيص كودويل لظاهرة تقديس الذات الإبداعية وتقديس السلعة في النظام الرأسمالي ـ ونضيف ـ ومسوخاته . ونتابع تشخيص كودويل في كون ظاهرة عصمة الابداع وتقديس الذات الابداعية تظهران كرد على تقديس السلعة ، وهما أشبه بتقديس المهارة لدى الحرفي اليدوي .

في المناخ الرأسمالي ـ ومسوخاته ـ تغدو مثل تلك المهارة طريفة ، وزائدة . وبالتالي فتقديس الحرفي لها ليس غير جواب فرداني ينهض على الخيبة والعجز أمام تحد كبير وماهر .

في حالة المبدع يتلبس تقديس المهارة وعصمة الإبداع بوهم الحرية . هكذا يمارس الحرفي البائس مهارته ويستعرض عضلاته ، ينتج وهو غارق حتى قمة رأسه بوهم الحرية الفردية والامتياز . والحرية الفردية أكثر وسائل المجتمع البورجوازي جوهرية ، هذا المجتمع الذي يرفض ذلك الحرفي الماهر ، فأي بؤس يترتب على متوالية المتناقضات هنا ؟

من هذه المعالجة يصل كودويل الى قصيدة النثر ، فنبارح سبيله فيما يخص إبداعنا الأدبي اليوم ، دون أن نغفل عن أن ما ينوف عن ستين عاماً تفصل بيننا وبينه . فضلاً عما يمايز بين شروط معالجته في المجتمعات الأوروبية والشعر الانكليزي خاصة ، وشروط معالجتنا في الليل العربي الكالح المديد وفي إبداعنا الأدبي .

الإيقاع بحسب كودويل هو وسم القالب الاجتماعي الذي نشأ فيه الشعر ، كما هو تعبير عن التوازن الدقيق بين البعد الانفعالي والغريزي للشعر من جهة ، وبين بعده الاجتماعي .

يتأسس على ذلك أن اختفاء الايقاع رهين بانتقال المبدع البورجوازي إلى الفوضوية ليختار عامداً كلمات ذات تداعيات شخصية فقط ، بلا إيقاع ، بلا رابطة اجتماعية وتلك هي قصيدة النثر .

إن تداعيات الكلمات أو معانيها الحافّة أو دلالاتها السياقية ليست ملكاً شخصياً لمبدعها . ليست وقفاً عليه ، سواء توفر لها الايقاع أم لم يتوفر . وسواء أكان المبدع بورجوازياً أم بروليتارياً . وهذا لا يعني أنه ليس للإيقاع أو لانتماء المبدع دور البتّة في ساحة الكلمات . لقد تفجرت بنية الشعر العربي الموروث بفعل التطور الاجتماعي والثقافي والروحي المتسارع والمعقد . منذ بدأ دخولنا أو زجّنا في القرن العشرين . وما آل إليه ذلك التطور في العقدين الأخيرين (خاصة بعد هزيمة حزيران/يونيو

١٩٦٧) من ضغط قمة الهرم الاجتماعي على وسطه وقاعدته ، وتفاقم الأزمات البنيوية للمجتمع ، كل ذلك قد فعل فعلاً ما في الابداع الأدبي . وفي هذا الفعل نقرأ أسّ مأزومية الشعر الحديث ، كما نقرأ التطور المتسارع للرواية .

إن قصيدة النثر ـ والتسمية العربية هذه لما تزل مترجرجة ـ كبنية شكل هي حركة في مسار تطور بنية الشعر العربي الحديث . إنها تعبير جديد عما تفعل المادة الجديدة ، الموضوع الجديد ، في الابداع الأدبي ، على مستوى المخيلة ، واللغة ، والإيقاع والرؤية . فالمادة الجديدة ، مما كان منذ السبعينات أقلقت الإبداع الأدبي ، واجهته بأسئلة جديدة ، من الحروب الأهلية إلى التهريب إلى سليمان خاطر إلى نظرية انتاج الأدب أو جماليات التلقي . المادة الجديدة تبحث عن تعبير مكافىء . وهذا لا يعني آلياً ظهور شكل جديد في كل حالة مماثلة . كما لا يعني عجز الاشكال القديمة وإفلاسها . لكن هذا يضيء محاولة قصيدة النثر أن تكون حركة جديدة في تطور الشعر الحديث . هذا ما يضيء ظهور أعمال نزيه أبو عفش وبندر عبد الحميد ورياض الصالح الحسين وسواهم قبل البحث عنها لدى جبران أو أورخان ميسّر وسواهما . . فهذه الحركة الممتدة على الساحة العربية ، هذه الحركة الغضة رغم ما يقال في جذر الماغوط أو حركة مجلة شعر . . . ليست غير تلبية لحاجة روحية جديدة ، لا في إطار مبدعيها فقط ، بل أساساً في إطارها الاجتماعي .

***

كانت مواجهة الابداع الأدبي للزمن هاجسه الدائم . فهذه المواجهة هي الامتحان العسير الدائم للنص ومبدعه . الزمن يغربـل الأدب كما قال ليف تولستوي . والمصير التاريخي للإبداع أمر مركب ، بالغ التنوع والتناقض . فمن النتاج الوفير لا يتابع الرحلة إلى مرحلة أو مراحل تالية إلا اليسير . وهذا ليس استصغاراً لكل ما لا يتابع الرحلة . فلقد ينطوي النص على قوة إبداعية كافية لمرحلته أو لمرحلة أخرى ما . لكن قابليته لاستمرار الفعل في أزمنة مختلفة ، وفي أطر اجتماعية مختلفة ، مسألة أخرى ، تتصل بحاجات القارىء ، وليس فقط بطاقة النص . وهنا تبرز الوظيفة الاجتماعية الجمالية للكلاسيكيات في أيامنا .

قدرة النص على متابعة الرحلة ، وهذا ما لايتكهّن به ، ولا يحمل المبدع وسامه غالباً إلا ميتاً ، تلك القدرة هي امتياز الخلود ، هي الفوز في الامتحان العسير الدائم للنص ، وهي أمان الهاجس الدائم للمبدع .

يرى رولان بارت أن سبب خلود النص هو اقتراحه على القارىء معانٍ متعددة في لحظات متجددة . ويعبر عن ذلك بصيغة أخرى حسين الواد فيغدو سبب خلود النص قدرته على تحريك السواكن وإحداث رد الفعل بعد مضي سياقه الاجتماعي ، السبب هنا هو قدرة النص على الحوار المفتوح مع القارىء ، وليس لكونه صيغ بهذا الشكل أو ذاك ، ولا لأن هذا العامل أو ذاك قد أثر في نشأته .

لا ريب في أنه للحوار المفتوح واحتمالية المعاني أثرهما في تخليد النص . لكن نفي أي دور للشكل ولمكونات العمل نفسه يسبب الإرباك لحوار النص مع قارئه ، ويقزّم من البعد الفني في قوامه ، ويتجاوز اجتماعية النص وحاضنته التاريخية . ومرة أخرى : مصير النص أمر مركب لا يعلّله عامل بعينه مهما بلغت حماسة من يقول به ووجاهته .

تستدعي مسألة الخلود مسألة المعاصرة ، لا الآنية ولا الراهنية ولا المناسباتية . في المعاصرة تعاد صياغة كل من هذه المفردات الثلاث على نحو آخر . لكننا نرى من المبدعين من لا يحفل بذلك ، لانشغاله بالخلود . وفي هذه الحالة غالباً ما تكون المعاصرة لدى مبدعينا وهم مواكبة الجديد في الآداب الأوروبية . وإذ يتراكب هذا الوهم مع وهم الخلود يغدو المبدع لاهثاً خلف سراب ، يقتله الربع الخالي ، يخسر زمنه والزمان .

المعاصرة هنا هي انغراس النص في زمن المبدع ، لا القفز فوقه . المعاصرة أن يعيش المبدع زمنه وعصره بالطول والعرض والعمق ، مهما كان قاسياً أو بدا وسخاً ، وإلى أقصى ما يكون متعة وحرارة وجمالاً .

في هذا العيش يكون تمثل التاريخ ، ما مضى وما هو راهن وما يستشرف . وفي هذا العيش تكون مواجهة الأسئلة الجوهرية ، وتلمس الحاجات الروحية ، والمساهمة في صياغة الأجوبة ، وتوليد الأسئلة الجديدة ، وتلبية حاجات زمن ومكان وبشر المبدع ، كما حاجات نفسه .

ليس العصر والمعاصرة مطلقاً ولا شعاراً ضبابياً . والكلام هنا ليس عن مدرسة أدبية اوربية ما ولا عن مصطلح يجتهد المجتهدون في ترجمته . الكلام هنا يبدأ من زواريب هذه البلاد حتى حرب النجوم . العصر والمعاصرة هما في العشق والسجون والقراءة والجنس والبكاء والأمل والسفر والصداقة والتحزّب والحوار ، هما كل ذلك أو بعضه أو سواه ، كما يعبر عنه النص . هما أن يحيا المبدع وطنه والعالم في نسيج حياته الشخصية ، كما عبر عن جماع ذلك النص .

ليست المعاصرة ـ كما ليس الخلود ـ في ذلك الجانب الوحيد الذي نرى بعض المبدعين يحصرانها فيه ، وهو جانب تجديد الأدوات أو تحديث البناء الفني إلى آخر التسميات المتداولة . فهذا الجانب هو في أسّ العملية الابداعية ، هو أحد حدود جدلها الذي لا يكون بدونه ، لكنه ليس الحد الوحيد ولا الراجح . فليس في جدل العملية الابداعية مثل هذه الأحادية أو ذلك الرجحان . الحدود جميعاً والعناصر جميعاً تفعل فعلها وتتفاعل مع بعضها ليكون المبدَع . والنجاح الذي حققته ـ مثلاً ـ الرواية الأمريكية اللاتينية ، ليس في عواصم اوروبا ، بل بين ظهرانينا ، خير ما يضيء معنى المعاصرة الذي نتلمس هنا . فبقدر ما انغرس النص الروائي الأمريكي اللاتيني في تربته ، في تاريخه ، كان له صوته الخاص ، وخلقه الفني المتميز ، وكانت له تلك الطاقة الجمالية المشعة ، ليس في إطاره وحسب ، بل في أصقاع شتى من العالم ، ولم يبد ذلك النص متخلفاً عن بريق العواصم الثقافية العالمية ، كما لم يبد فولكلوراً طريفاً محدوداً . لقد بدا فنّاً معاصراً يدلّل ، بمفتاح الخلود .

لقد أخذت الرواية العربية في كثير من الحالات تتقدم إلى أن تكون كذلك خلال السنوات الأخيرة . أخذت تتقدم إلى أنْ تكون نفسها . فمن موسم الهجرة إلى

مدن الملح ، من سداسية الأيام إلى وليمة لأعشاب البحر إلى . . . تحقق الرواية العربية معاصرتها وتدلّل بمفتاح الخلود ، عبر خصوبة فنية ، وتجارب بنائية ، لها منطوقها النقدي المتجذر في لجّة هذا الليل العربي الكالح المديد . وذلك هو الانغراس المنشود للنص وللمبدع في زمانه ومكانه ، في تربته وتاريخه ، في لجة عصره . ويخيل إلينا أن خطوة الرواية العربية هذه درس كثيف أمام المبدعين الآخرين ، يساعد على رسم مفاتيح المعاصرة والخلود ، ليس بصورة مطلقة أو شعائرية ، بل في هذه المرحلة التي تعنينا .

***

III الابداع والديمقراطية

مرةً أخرى المنطلق هو النظر إلى الإبداع على أنه نشاط بشري بامتياز ، نشأ في رحم الحرية ، وعنه عبر ، وإياه خاطب . وإذ وسمت الطبقية التاريخ من بعد ، صارت الحرية حلماً ، فسحة نادرة ، جذراً غائراً ومكيناً ، كما اتسعت معانيها وغدت لازمة المستقبل البشري .

ومرةً أخرى ينحدّ الكلام بواحد من ألوان الإبداع ، هو اللون الأدبي ، من خلال ما يبدو أنه الشواغل الأساسية الساخنة لأولي الأمر من مبدعين وقراء ، في حاضرنا وفي الأفق المنظور . وهنا ترتسم الديمقراطية مرمزة لرأس تلك الشواغل .

١ ـ ونبدأ بقارىء الأدب . فهو ، كما المبدع الأدبي ، غيره في العلم . وأمر الذات في الإبداع الأدبي ، لا يتعلق بالمبدع وحده ، بل بالقارىء أيضاً :

لقد علا طويلاً الصوت الذي ينكر أن يكون للقارىء بعدٌ ما في العملية الإبداعية ، وكان ذلك خاصة في بعض التيارات المحدثة من الخطاب النقدي الأوروبي ، مما تسرّب بحرارة واتّساق متفاوتين إلى خطابنا النقدي والأدبي في الفترة الأخيرة على نحو خاص .

والملحوظ أن ذلك الإنكار للقارىء يطّرد عامة مع تضخم الذات الإبداعية في المبدع ، على نحو يحجّم أواصرها الاجتماعية ، ويعزلها عن بحرها البشري .

والملحوظ أيضاً أن ذلك الإنكار يأتي رداً انفعالياً على تقزيم الذات البشرية ، لا الإبداعية فحسب ، عبر المناخات الاستبدادية الطبقية .

هو إذن نوع من التقوقع ، من الاحتماء بالقوقعة ، والعجز عن الفعل في مواجهة الأخطار الخارجية المتمثلة هنا بتهميش دور المبدع أو إلحاقه أو استغلاله . . . إلى آخر ما يتعرض له في الأنظمة الطبقية .

على النقيض من ذلك ، راح يعلو أيضاً الصوت الذي يولي بُعد القارىء في العملية الإبداعية المكانة الأولى ، بل والمطلقة . وكان ذلك أيضاً في تلك التيارات المحدثة من الخطاب النقدي الأوروبي ، وتسريباتها المتفاوتة الحرارة والاتساق إلى خطابنا المماثل ، في الفترة الأخيرة .

وهذا الكلام حول القارىء تتباين منطلقاته . فثمة من لا يرى الإبداع حكراً على صفوة أو نخبة معينة من الأدباء أو العلماء . . . إذ ينطوي كل إنسان على إمكانية إبداعية لا تنحصر أشكال تجلياتها ولا مدياتها . وهنا يبدو الإبداع نتاج الاجتماع البشري بما يعنيه ذلك من أولوية العمل والواقع الموضوعي .

بالمقابل ، ثمة من يبالغ في ذلك ، ويلغي أو يشوه الذات الإبداعية ، فيوقف الإبداع على ذات النص ، والمتلقي . وهنا ، لا ينبغي أن يؤخذ المرء بهذا الاعتبار المضاعف الذي يولى للقارىء . ففي جذر هذا الموقف ، مهما تموضع ، نظر محدد للذات الإنسانية سواء كانت ذات المبدع أم القارىء ، ونظر محدد للنتاج الإبداعي ولعملية الإبداع . فالأمر برمّته يبدو تسليعاً للإنسان ، والقارىء هو مستهلك السلعة . وعلاقة القارىء بالمبدعات علاقة المستهلك بالسلعة . والمناخ الرأسمالي ـ ومسخ الرأسمالي ـ أخيراً هو في أسّ ذلك كله . وبالطبع ، فثمة بين ذينك الموقفين تدرجات شتى .

٢ ـ في إطار ندوة (النقد والإبداع في الأدب العربي الحديث) التي رأينا في الفقرة الأولى : ما الإبداع ، أشارت يمنى العيد إلى القراءة والقارىء في تحديدها

لمفهوم الكتابة/الإبداع . ومن هذه الإشارة انطلق رشيد بن حدّو في تعقيبه على مداخلة العيد ، مفيضاً في تلك النظرية التي يرى أن النقد العربي لم ينتبه إليها بعد ، وهي نظرية التلقي النقدي لكيرتيل . ويوضح بن حدّو أن هذه النظرية تموضع النص ضمن العلاقة بينه وبين القارىء ، لا ضمن علاقة الكاتب أو السياق العام بالقارىء . وتغدو بذلك الموضوعية الجديدة للممارسة النقدية : التلقّي أو القراءة . ويصبح النص احتمالية مضمرة ، يتطلب تحققها مساهمة القارىء الذي يمنح النص معناه ودلالته ، وذلك بوصله وبَنْيَنته لمجموع الملفوظات وكذا البياضات التي تشكل مادية النص . يقول : «إن هذا المنظور الفينومنولوجي أو التلقي ، يجعل من القارىء المبدع الحقيقي للعمل الأدبي . هذا العمل الذي لا يعدو كونه كتلة من المعاني أو الدلالات المترتبة عن مختلف القراءات التي يباشرها القراء عبر الزمان والمكان»[1] .

تأسيساً على ذلك يرفض بن حدو استنساخ المعنى الأصلي للنص ، انطلاقاً من المعطيات الزمانية والمكانية المنتجة له ، أو من مسلمات النوع الأدبي الذي ينتمي إليه ، أو من اعتبار النص مرسَلة من ذات المبدع . فكل ذلك لا فائدة منه سوى الفائدة التاريخية . (؟) .

هكذا يكون دور العلمية النقدية تحليل القراءات الممكنة أو الواقعة للنص من زاوية فينومنولوجية ، أي من زاوية التلقي النقدي . ولن يكون مقياس تقييم هذه القراءات إذن ـ كما يحدد بن حدو ـ مبنياً على الصحة أو الخطأ ، بل على التماسك أو اللا تماسك بحيث يصبح ماهو مهم ، القارىء ، على سائر المستويات[3] .

إن التقديس ، مهما كان حسن النية فيه ، وأياً كانت المنطلقات والتوجهات ، يقود إلى تسويد المقدس وتقزيم سواه أو إلغائه . وتقديس القارىء هنا أدى إلى تسويد واحد من عناصر العملية الإبداعية وكسر عنصريها الآخرين ، مرآتيها الأخرين ،

---

(١) مجلة الكاتب العربي ، مذكور سابقاً ، ص ٨٢ .

(٣) السانكروني ، الدياكروني ، الاستيطيقي ، السيموطيق . . . كما يعدد .

وتعطيل جدلها وديناميكيتها بالتالي . في هذا التقديس ألغي المبدع ، وسياق الانتاج ، وارتهنت ذات النص بذات القارىء ، مما جعل العملية النقدية حبيسة أقنوم واحد من أقانيم الإبداع ، مهما كان البحث فيه ضرورياً ـ وهو بالغ الضرورة بالتأكيد ـ لكنه ليس كل شيء .

ماهو النص المتماسك أو اللا متماسك ؟ وكيف يتحدد تماسكه ؟ ما بنيانه وما رؤاه ؟ وبالتالي أين هو المبدع وأين هي الشروط الموضوعية والذاتية للإنتاج ؟ هذه الأسئلة ـ لا السؤال عن الصح والخطأ في النص ـ تحتجب في هكذا تقديس ، ولا تتقزم وحسب ، ولا ينفع من ثم الاحتماء بالقارىء وإعادة إنتاجه ، لا إنتاجه ، للنص ، في درء القول المضمر بنفي اجتماعية النص وماديته وجدليته .

يرمّز قول بن حذّو لواحدة من الأطروحات المتكاثرة في خطابنا النقدي والفكري في السنوات الأخيرة ، والتي ترجَع بشكل أو بآخر أصداء أوربية خاصة ، من فرنسا وألمانيا الغربية ، تدلل من جديد على اضطراب استيعاء الذات والآخر ، على اضطراب إشكالية المثاقفة ، ودوماً تحت يافطة التحديث والحداثة والعصرنة واليسار واليسرنة ، وسوف نتابع فيمايلي ترميزاً آخر لتلك الاطروحات من خلال ما يسوقه عبد العزيز بن عرفة في الإبداع . ففي زعمنا أن مجادلة ترميزات تلك الاطروحات من الأهمية بمكان ، ليس في هذا المنعطف البنيوي الذي يلف دنيا العرب وحسب ، بل في أية مرحلة أخرى .

ينطلق بن عرفة من الأوديبية في دراسته للفعل الإبداعي ، في جدلية تلقيه وكتابته . ويفتح معالجته لذلك بالسؤال التالي : «يمكن أن تقاس حرارة أو نبض كتابة إبداعية لمرحلة تاريخية إذا توفرت إبداعية التلقي . فإلى أي مدى كانت كتابتنا إبداعية ، يعني جدلياً ، إلى أي مدى كانت قراءتنا إبداعية»[4] ؟

---

(٤) الحياة الثقافية ، العدد ٣١ ، تونس ١٩٨٤ ، ص ٤ .

ليس الخلاف هنا مع كون إبداعية التلقي أحد مقاييس حرارة أو نبض إبداعية الكتابة ، لكن الخلاف في الإجابة بالسلب على السؤال عن إبداعية الكتابة العربية ، وليس الخلاف أيضاً مع رسم النص الأدبي وعلاقة القارىء به ، إذ يتابع بن عرفه ، أن النص ـ أو فضاء الكتابة كما يرادف ـ يتكون من نص سائد متضمن بدوره لنص أو نصوص تتصارع معه ، حسبما تكون عملية التلقي . فالقارىء لا يدرك النص إلا باستيفائه لأغلب إيماءات حقله الدلالي ومعانيه الخاصة المتضمنة في المعاني المباشرة . إن النص يقول مجهوله إذن ـ أي مكبوته ـ عبر إيماءات حقله الدلالي وإيقاعاته . وكذلك عبر كيفية احتلاله المساحة البيضاء ، أي توبوغرافية النص ، من توزع الفقرات وعلامات الترقيم وفراغاته . . وهذا ما يذهب إليه بن حدّو أيضاً .

ليس الخلاف في ذلك كله ، لكن الخلاف في ارتهان ذلك للفهم الأوديبي للإبداع ، وفيما يؤول إليه مما سنؤجل مجادلته ، حتى نفرغ من النقاط التالية .

٣ ـ لقد تحققت فوائد جمة جراء الاهتمام ببعد القارىء في العملية الإبداعية . فعناية علم الإشارات مثلاً ـ حيث النص إشارة والمبدع مرسلها والقارىء من يستخدمها ـ بتأثيرات منظومات الإشارات في المتلقين ، ساعدت إلى مدى أو آخر على دراسة المنفعة التي تتحقق للقارىء ، كما ساعدت العناية بعلاقة الإشارة بمحمولها ـ أي بالإشارة كوسيلة تعبير ـ على تحقيق فوائد أخرى في اكتناه النص .

لكن علاقة القارىء بالنص ليست ممكنة التموضع إلى مدى أقصى . ليست علاقة نفعية فقط ، فثمة أيضاً المتعة .

إن المتلقي يرمز لميول وأمزجة وبنى نفسية وثقافية وشرائح وفئات وطبقات وتكوينات بيولوجية أيضاً ، فضلاً عن أن مبدع النص الأدبي ذات أخرى بعينها ، والعلاقة بين القارىء وما ينتجه هذا المبدع بالغة التأثر بما تحقق للنص نفسه من (ذات) مستقلة ، وللمناخ المحيط بالعلاقة نفسها . وهكذا يبدو للوهلة الأولى أنه مع تقدم العلوم تزداد مسألة القارىء إبهاماً أو تعقيداً ، مما ييسّر للدعوة إلى تجاوزها بعض

السبيل ، أو يدفع ـ على النقيض ـ إلى القفز فوق الصعوبات والإشكالات ، والوقوع في ذلك التقديس المطلق . ماذا إذن ؟

مع الإبداع ينبغي أن يوطن المرء نفسه على التناقضات ، على توالد الإشكالات ، وإذا كان الفكر قد تحقق إلى مدى بعيد من اكتناه الإبداع ، بدءاً من دراسة المجتمع البدائي ، ووصولاً إلى علم الإشارات ، إلا أن المجال لا يزال فسيحاً أمام المزيد من الشغل هنا . ولكيما تتحقق الإفادة من الخطوات التي أنجزت على هذا السبيل ، في سائر المستويات ، تبدو أهمية المنطلقات والتوجهات ، تبدو أهمية أن تحاول الإجابة أو تولد الأسئلة أو تواجه الإشكالات في درس العملية الإبداعية انطلاقاً من البيولوجية أو الفرويدية أو المادية التاريخية مثلاً ، وبالتالي أن تتوجه إلى هذه الغاية أو تلك من درس العملية الإبداعية .

هنا يبرز الاستيعاب الجمالي للنص من قبل القارىء في رأس العلامات التي ترسم علاقة القارىء بالنص وبمبدعه وبنفسه كمبدع آخر أيضاً ، بالقوة أو بالفعل .

فالقول بأحادية المنفعة يأتي على الاستيعاب الجمالي . كما أن القول بأحادية المتعة يبتذل ذلك الاستيعاب أو يعيده إلى مراحل سابقة من تطور الإبداع والاجتماع البشري . إن أحادية المنفعة ـ سواء توسّل درس الابداع هنا علم الإشارات أم جمالية التلقي أم سواهما ـ تجعل علاقة القارىء بالنص علاقة استهلاكية ، فيغدو النص سلعة ، والقارىء مستهلكاً . فهل الأمر كذلك ؟ وماذا يعني ذلك ؟

قد يتعاطف القارىء مع النص ، وقد يرفضه . قد يسائله وقد يتعلم منه وقد يعيد تفسيره على غير ما ابتغى المبدع . . . وفي هذا كله وفي سواه مما يرسم علاقة القارىء بالنص ، لا يغيب قط تفاعل القارىء مع النص ، انفعاله به . لا يغيب التفاعل مع /والانفعال بشحنات النص الشعورية ومحمولاته الفكرية وإشعاعات بنائه الفني ، أي باختصار : مع طاقة النص الجمالية . وهنا تكون حركة ذات هذا القارىء أو ذاك ، هنا يكون الحديث عن الفاعلية الإبداعية للقارىء .

منذ عشرات السنين لم تكن السينما معروفة . المسرح في بلادنا لم يكن معروفاً . ومع ذلك فالقارىء اليوم أمام مثل هذه المؤثرات وسواها الكثير الكثير . القارىء اليوم أمام مؤثرات روحية جمة ومتوالدة ، متنوعة ومتفاوتة ومتناقضة . والإبداع الأدبي ليس غير واحد منها . ليس غير جزء يسير مما يتصل بالنزوع الجمالي والثقافي للقارىء . لقد ولّد العصر الحديث بعامة لدى القارىء في كل مكان حاجات جمالية جديدة . فإلى أي مدى يخاطب النص هذه الحاجات ؟ إنه السؤال الذي يتضمن كيفية هذه المخاطبة وآلية التفاعل مع القارىء ، أليس مقام الوظيفة الجمالية للإبداع ها هنا ؟

ليست العلاقة بين القارىء والمبدع /والنص تعليمية . فالمعرفي في النص ليس درساً إضافياً خاصاً يتلقاه القارىء مجاناً أو مأجوراً في منزله أو سفره أو في قاعة المطالعة ضمن المراكز الثقافية العامة . ليس المبدع معلماً والقارىء تلميذاً . فالوظيفة المعرفية أو الفكرية أو التربوية أو التحريضية للنص لا تتحقق بغير الطاقة الجمالية المخاطبة لحاجات القارىء ونزوعاته . القارىء يفيد أو لا يفيد من النص على طريقته هو ، وبحسبانه هو ، سواء أراق ذلك المبدع أو لدارس الأمر أم لم يرق . القارىء في استيعابه الجمالي للنص له معاناته الخاصة التي قد تكون بدائية ، غضة ، متمرسة ، مدربة . . لكنها كيفما كانت فهي معاناة أيضاً . المعاناة ليست وقفاً على المبدع . والنشاط التخيلي ليس وقفاً على المبدع . فللقارىء أيضاً نشاطه التخيلي ومعاناته النفسية والجمالية . وبهذه المعاناة وذلك النشاط يمارس القارىء إبداعيته ، إذ يكون قدر آخر من الجدل قد تحقق بينه وبين النص ، أو كما يفضل أن يعبر بعضهم : قدر من اللعب ، فسحة من اللعب ، واللعب هنا هو الممارسة الاجتماعية الذاتية للقراء ، هو اللذة والنفع الخاصان بالقارىء ، هو فسحة من فسح الحرية أيضاً .

٤ ـ ومن العلامات التي ترسم أيضاً علاقة القارىء بالنص وبالمبدع وبنفسه هو ، ما يدعى بالحوار ، هذه الكلمة التي لخص بها سفيتلوف الفن كله .

فالمبدع الأدبي يتوخى قارئاً . وقد يزورّ القارىء عن المبدع لهذا السبب أو لذاك ، بيد أن قارئاً ما يسكن في تلافيف وحنايا المبدع . وإذا لم يكن المبدع من أولاء

الذين يكذبون على أنفسهم وينكرون توخّيهم للقارىء ـ أياً كانت الأسباب ـ فإن القارىء إذن هو وكد المبدع . ولكن ، من هو هذا القارىء ؟ إلى أيّ قارىء يتوجه المبدع ؟

مثل هذا السؤال تتضاعف أهميته في مثل هذا المنعطف البنيوي الذي يلف دنيا العرب اليوم ، حيث ـ فيما يخص السؤال ـ تتفشى الأمية ، وتتعثر وسائل النشر والتوزيع ، وتتصلب وتتعاظم حواجز الرقيب ولقمة العيش ، وتفرخ الأوهام والإحباطات .

هنا نعود إلى المدى الذي يتحسّس فيه المبدع النبض التاريخي ، نبض الزمان والمكان والإنسان في مجتمعه ، وإلى المدى الذي استطاعه من التعبير عن ذلك التحسّس .

حين يكون هذا المدى هو الهاجس ، فإن التوجه إلى القارىء لا يغدو هدفاً ولا عائقاً . بل يغدو حافزاً ، ومنارة يفعلان فعلهما في بنية الإنتاج الإبداعي . إننا نرى ذلك في صلب ازدياد إقبال القراء على إنتاج العديد من الكتاب والشعراء العرب في السنوات الأخيرة ، دون إهمال المطبات الكثيرة لمثل هذا التقدير . إننا نرى ذلك في صلب ازدياد الاقبال على الابداعات الروائية لعبد الرحمن منيف ، حنا مينه ، صنع الله ابراهيم ، حيدر حيدر ، اميل حبيبي ، هاني الراهب ، يحي يخلف . . وسواهم من الروائيين ، وكذلك ابداعات محمود درويش ، أدونيس ، سميح القاسم ، أحمد فؤاد نجم ، سعدي يوسف ، وسواهم من الشعراء . وهنا يأتي السؤال المعاكس لهذا الذي نحن في صدده : ماذا يمكن أن نقرأ في صلب عزوف القراء عن عمل بعينه لمبدع ما أو عن إنتاج مبدع ما . . . ؟

مرة أخرى نؤكد أن مواجهة مثل هذه الأسئلة محفوفة بالمطبات الكثيرة . ولكن إذا كان ثمة مكان هنا للملاحظة أو التقدير العام ، أفلا يحق لنا إذن أن نتساءل عن سبب العزوف مثلاً عن رواية المرصد لحنا مينه مقابل الاقبال على أعماله الأخرى ؟

مهما يكن من أمر ، فإننا ندعو المشتغلين بهذه الأمور ـ وخاصة الأدباء ـ إلى إيلاء هذه المسألة بعض العناية . ونحسب أنه مما يتصل بذلك أيضاً الالتفات إلى الاقبال أو العزوف عن الابداعات المترجمة .

قد لا يعثر المبدع على قرائه سريعاً . قد يعزف القراء عن إنتاجه في زمانه ، وإنْ توفّر للإنتاج ذلك النبض التاريخي والإنساني الحار وطاقته الجمالية . إن ما ذهبنا إليه أعلاه لا يغفل عن مثل هذه الحالة . فنحن لا نرسم قوانين ولا نرسل المطلقات . وهنا نتابع إلى أنه إذا كان لا ينبغي لعزوف القراء عن ذلك المبدع أن يقهقره إلى قوقعة الذات ، فإن الأحرى به أن لا يدفعه ذلك إلى اللهاث خلف القارىء . فإشكالية الإقبال والعزوف لا تجد حلولها بالتقوقع ولا باللهاث . إن تاريخ الإبداع الأدبي وغير الأدبي حافل بالمبدعين الذين أنكرهم زمانهم . ومثلنا العربي «كل نبي في أرضه مهان» ليس مجانياً . التاريخ حافل بأمثلة المبدعين الذين ما نالوا حظهم ، ليس من المال أو الجاه ، بل من القارىء ، إلا بعد موتهم بقليل أو بكثير . إن السلسلة تتصل من الحطيئة حتى رياض الصالح الحسين . وإخلاص المخلصين من تلك السلسلة لإبداعهم رغم ما واجهوه ، وإقبال القراء على إبداعهم بعد موتهم ، إنما يدلل ـ في جملة ما يدلل ـ على أن أولاء المبدعين لم ينتظروا جزاءً ولا شكوراً ، رغم ما يوفره ذلك عادة من غبطةٍ وتحفيز . فالمهم أن ينتج المبدع ما ينطوي على أهلية الفعل الابداعي في المتلقي ، الآن ، وغداً . فإن لم يكن هذا ، فليكن ذاك ، لا عزاءً عن خيبة راهنة ، ولا احتيالاً على عجز محتمل ، بل توكيداً على الجوهري في العملية الابداعية ، تجذيرها في الرحم التاريخي ، تعبيرها الجمالي عن الحرارة الانسانية والنبض التاريخي .

والتحرز الشديد هنا مهم ، من وهم بعض المبدعين أنهم ينتجون سلفاً ، وعمداً ، لقارىء سوف يأتي ذات يوم ، كما يحلو للنخبويين أن يرددوا . فمثل هذا الوهم يربك عامة أو يعطل صلة المبدع بزمنه وبشره .

إن الإبداع من أجل قارىء المستقبل لا يكون بالقفز فوق زمان محدد ومكان محدد وبشر محددين . لا يكون من خلف ظهر عصر المبدع نفسه . فلا التعالي على

القارىء إذن ، ولا اللهاث خلفه ، لا تجاهله ولا التزلف إليه ، بل الحوار معه بهذه المعاني الواسعة والثرية للكلمة . الحوار بذلك القول الخاص للمبدع ، بذلك الصوت الخاص ، بذلك الاشعاع الجمالي الخاص للنص ، بتلك السباحة المبدعة في بحر الحياة .

لقد قال سارتر بحق فيما يتصل بالإبداع الأدبي اليوم : المقروء أساس المكتوب . ولا مكتوب خارج القراءة . ولكن كيف السبيل إلى أن يكون المكتوب مقروءاً ؟ إن حل العقدة من زاوية ما نعالجه هنا ليس بطباعة ثلاثة آلاف أو عشرة آلاف نسخة من الكتاب ، وليس الحل بتعميم إداري أو حزبي على وزارة أو كوادر لاقتناء تلك النسخ ، ليجري الزعم بعد ذلك أن هذا العمل أو ذلك الكاتب جماهيري ، مقروء .

ربما بدا الاسترسال فيما نحن فيه نوعاً من التنظير المجافي لواقع الأمور في بلادنا ، حيث ما زلنا في بداية طريق القراءة . إن نزرة الدراسات المتعلقة بالقارىء العربي ـ والشكوى من ذلك ليست عربية فقط ـ لا تعطل الاجتهاد في أمر هذا العنصر من عناصر عملية الابداع .

إن العديد من المسائل والهواجس فيما تقدم ، يغدو أيسر بما لا يقاس حين لا يكون المبدع والقارىء متزامنين ، ويتخذ حينئذٍ هيئات أخرى . فالحديث عن قارىء المتنبي اليوم غير الحديث عن قارىء عبد اللطيف اللعبي .

ترى ، هل يقرأ القارىء تزجية للوقت ؟ أم للاستعراض الثقافي ؟ هل يقرأ بحثاً عن معادل نفسي ؟ عن معادل سياسي ؟ فكري ؟ لأي من كوامنه يفعل ؟ لجملة من ذلك كله أم لجماعه ؟ إن ما هو مرضيّ في معالجة هذه التساؤلات لا يعقد فقط علاقة القارىء بالنص ، بل كذلك علاقته بالمبدع المعاصر له ، وعلاقة هذا المبدع بإبداعه .

مما هو شائع عربياً أن يؤخذ القارئ بصاحب النص ، أو ضده ، مثلما - وأحياناً أكثر مما يؤخذ بالنص أو ضده . النص هنا لا يبدو معطى موضوعياً كما هو شأنه ، مهما بالغنا في أمر الذات . النص هنا يغدو ما يسقط عليه القارىء من صاحب النص ، مثلما يكون في حالات شائعة أيضاً ما يسقط عليه القارىء من نفسه . وذلك هو أحد الجوانب المرضية لتعدد مستويات القراءة . فالإسقاط ليس الفاعلية المنشودة . ولا ريب أن تجاوز هذه الجوانب المرضية لا يأتي بقرار شخصي فقط ، ولا بين رفة جفن وأخرى . فمن أجل أن يتجاوز النظر إلى صاحب النص كنجم سينمائي أو قائد سياسي ، كحبيب شخصي أو عدو شخصي ، لا بد من تعمق الخبرة وتراكم التجربة ، وتجذر حالة القراءة في مجتمعنا ، لا بد من حالة أرقى لجدل الذاتي والموضوعي في التطور الاجتماعي ، فذلك مما يعين على تخليص العملية الابداعية بأقانيمها الثلاثة : المبدع والنص والقارىء ، من علقها ، كما يضاعف من تأجيجها .

* * *

قد يبدو أن ما خاضت فيه الفقرات السابقة واهياً أو بعيد الاتصال بأمر الإبداع والديمقراطية . لقد اخترت الابتداء بأمر القارىء وما يتردد بشأن علاقته بالنص والمبدع في خطابنا الراهن ، وما يرجى أن ينير تلك العلاقة ، توخياً لنهوض الحديث في الابداع والديمقراطية على شيء من ملموسيته وخصوصيته وتفاصيله المنسية غالباً . أما الفقرات التالية فستنحو منحى آخر أكثر مباشرة ، وربما سخونة .

١ ـ قلنا في البداية إن الابداع قد نشأ في رحم الحرية ، وإن الحرية قد غدت حلماً وفسحةً وجذراً غائراً ، مذ وسمت الطبقية التاريخ .

إن ما يستوقفنا هنا من ذلك المسار هو ما آل إليه المبدع في ظل التطور الرأسمالي ومن يدور في فلك هذا التطور ، مهما كانت البراقع التي يتمظهر بها مناقضة وخداعة .

فمنذ كان فصل العمل ، غدا المبدع واحداً من أصحاب المهارات ، من الحرفيين اليدويين ذوي الشأن إن صحت المشابهة . أولاء الذين لم يترك لهم التطور

الرأسمالي ـ وبشكل آخر ولا شبه أو مسخ هذا التطور ـ فسحة كبيرة في الصعود الطبقي . كذلك ارتهن الصعود الطبقي أمام المبدع بمدى ارتباطه وارتباط إنتاجه بقمة الهرم الاجتماعي . وفي هذا الارتباط كانت للمبدع إشكالاته الخاصة . فمتطلبات الآلية الرأسمالية وشبهها ومسوخاتها تتحدىٰ طبيعة المبدع . إن عليه أن يواجه قانون الانتاج الواسع مثلاً ، وإن يكن ذلك على حساب المستوى . عليه أن يواجه المكانة الهامشية لنوعية الانتاج ، حيث يتفشّى في هكذا مناخ العزوف عن الابداع المتميز ، والتجديد المزيف ، وتستشري الصرعات والنجوميات . ولا يفوتنا هنا بالطبع أن المبدع غير المرتبط بقمة الهرم لا ينجو دائماً ولا تماماً من الآثار السلبية لهكذا مناخ ، سواء أكان ارتباطه بالقاع الاجتماعي أم كان منكفئاً أم حائراً . . . وفي هاته الحالات جميعاً ثمة ما يكبح الحرية ويشوهها ، ويفعل في الإنتاج الابداعي فعله .

في رأس ما يتصل من ذلك كله بنا هو أمر تجيير المبدع العربي ، وتهميشه ، وإلحاقه بذيل الآلية المؤسساتية ، حيث المطلوب أولاً ذلك الابداع الذي يسهم في تأبيد ما هو قائم . إن التهليل هنا يكون للتجديد المزيف الذي يقفز فوق الواقع المأزوم ويجافي حاجات التطور والتغيير الاجتماعي ويزيفها . التهليل هنا يكون لكلب الحراسة . والإبداع الأدبي الذي يخرج عن المسار المطلوب هو الأبق الذي يواجه الترغيب والترهيب من كل صنف ولون ، مما بات المبدع والقارىء يعرفهما جيداً ، بدءاً بالمكافاءات المالية ، وإنتهاء بغياهب السجون العربية المتكاثرة والعتيدة . وربما كان التجلي الصارخ لذلك حين يسعى المبدع إلى نشر إنتاجه في المؤسسات الرسمية أو في المؤسسات التي يملكها الرأسماليون والمترسملون .

٢ ـ كان أفلاطون كما هو معروف أول من استخدم مصطلح حرية الابداع . وقد رهن استحقاق المبدع لهذه الحرية بمدى ما يقوم به في سبيل الأرستقراطية .

بالطبع ، المسألة أقدم من أفلاطون . هي كما يعبر ز . أبرسيان في بحثه في حرية الفنان : «قديمة قدم الجماليات ، ومعاصرة ، وملتهبة كما كان الحال من قبل

دائماً . وحول هذه المناظرة الجمالية تضاربت الأفكار والنظريات المتنوعة على نحو متواصل»[٥] .

أفلاطون بلور حداً هاماً لما سبقه وما عاصره من وسم الطبقية للتطور الاجتماعي والروحي . وفي الكثير الذي تلا أفلاطون ، مما يشير إليه ابرسيان ، تتضاعف اليوم بالنسبة لنا ، أهمية الأوهام التي تلف القول في حرية الإبداع الأدبي وغير الأدبي . إذ ما زال بعضهم يتشدق عالياً بصوت الأنا المبدعة ، صراخها بالأحرى ، في مواجهة المحيط والعالم كله . والبون شاسع بين ذلك الصراخ وبين تحقيق الذات في المبدعات وفي الحياة . شتان بين الصراخ وبين تجليات الصوت الخاص للأنا المبدعة في المبدعات ، وكذلك ممارساتها العضوية الاجتماعية ، فمع الصوت الخاص تتعين الذات الإبداعية ، وتمارس وتخصب . وبالصوت الخاص للأنا المبدعة تتصل بقارىء ما وتتنامى الفاعلية النفسية والإجتماعية . الصوت الخاص هذا يتصل بالقارىء ولا يصل إليه فقط . ومعه يتفاعل القارىء ولا يرجّعه فقط صدى جميلاً أو قبيحاً ، خافتاً أو عالياً .

ذلك كله أمر ، وأمر آخر هو التمركز حول الأنا ، التقوقع في محارتها ، التضخم المرضي للذات . فهنا نكون مع ردة الفعل السابقة على المناخ الطبقي . نكون مع أسوأ تعبيرات النخبوية والتعالي ، ومع الحدود الدنيا للوعي وللفكرية في العملية الإبداعية . نكون مع العجز عن الفعل الاجتماعي وقصور الرؤية . إنها التأثيرات البورجوازية في المبدع ، والتي لا تغدو معها الحرية وعي الضرورة ، بل تجاهلها وإنكارها . الحرية هنا مطلقة ، لا نسبية . ووعيها هنا ليس بممارسة العيش في زمان محدد ومكان محدد ، بل بالتأمل والانعزال عن المحيط الاجتماعي والاستعلاء عليه . هنا يبدو المحيط الاجتماعي عدواً ، ليس في شطره الذي يتحكم به ويشوّه

---

(٥) الوعي والإبداع ، مذكور سابقاً ، ص ١٩ ، وانظر أيضاً ص ٢٠ ـ ٢٢ .

إنسانيته ، بل بمجمله . هنا تتسيّد أيضاً الحتمية الغريزية أو حتمية الخافية ، وينقلب بذلك كله أو ببعضه الهرم على رأسه ، ومع ذلك يُطلب منه أن يقف ويتوازن ! !

٣ ـ خارج الإطار السابق يصدح مبدعون عرب أعلى فأعلى بالحرية والديمقراطية ، فيما يمارسون أناهم الخاصة ، صوتهم الخاص ، في إبداعهم ، في ممارستهم للعيش ، بعيداً إلى هذا المدى أو ذاك عما تقدم من الصراخ بالأنا .

لقد تصلبت قبضة السياسي العربي ، واستفحل إطباقه على الخناق ، بما في ذلك نسبة متعاظمة من رصيده الإجتماعي نفسه . وفي مواجهة ذلك تغدو الديمقراطية المطلب الأكثر إلحاحاً ، المطلب الأولي للمواطنية ، للأهلية المدنية ، من حق التعبير السياسي أو الفني إلى حق الرعاية الصحية إلى حق العشق والطلاق . .

السياسي العربي الموسوم بنمط الاستبداد الشرقي في هذه المنطقة من العالم يمارس فاعليته كقابض على الحقائق المطلقة . وفي سياق ذلك لا فسحة للإبداع إن لم يكن تصريفاً لمطلقات السياسي ، كما يقال بحق .

هذا يعني مرة أخرى تشويه وتجيير الإبداع ، محاصرته وتهميشه ، وبالمحصلة : تعطيله . هذا يعني في الحالة العربية وكل حالة مماثلة تكريس المتخلف ، والسائد ، لا التقدمي ، ولا الجديد ، تكريس الغيبي لا العقلاني ، التافه لا الجاد . هل هي مصادفة أن نرى ذلك الطفح من المداحين أو المطربين أو الكذابة ـ لا الكتابة ـ مما يتسع احتلاله للمشهد ؟

المناخ الاجتماعي العربي اليوم بالغ التلوث بما ينفثه السياسي المستبد فيه ، فضلاً عما في الموروث ، مما تراكب ووسم البنى الاجتماعية إلى مدى أو آخر بالاستبداد ، بانتفاء الحوار ، بتعطيل المبادرة ، بحرف الفاعلية ، بتقديس مقدس ما ، بتغييب الديمقراطية . ولم يكن هذا كله وقفاً على القمة ، بل إن تأثيراته تنال بنسب متفاوتة حديث البدائل الديمقراطية المنشودة على سائر المستويات .

مثل هذا الوضع لا بد له أن يخلق أوهامه . هكذا نسمع مثلاً الدعوة إلى فصل السياسي عن الإبداعي ، فصلاً لا يتأسس فيها يمايز شغل كل منهما ، بل هو الفصل المطلق . هكذا نسمع أيضاً الدعوة إلى تدمير الحديث السياسي ، تقدمياً كان أم غير تقدمي . . .

لنر هنا القول الذي جاء في (بيان الكتابة) لمحمد بنّيس : «إن الإبداع عامة لا يمكن أن يتحول ويتجذر إلا من خلل اسئلته التي هي في عمقها على مستوى ما يركب وينسج الإبداع نفسه ، اجتماعية تاريخية . ومن ثم لا يمكن تحقق القول والتجذر في غياب الديمقراطية . هذا جانب من أزمة الإبداع الشعري في المغرب الحديث ، وسبب رئيس في الانقطاع»[٦] .

من الحق أن توافر الديمقراطية رافعة للتحول والتجذر في الإبداع . لكن العكس ليس صحيحاً على نحو آلي . فعلى الرغم من انتفاء الديمقراطية في بلد أو آخر ، في مرحلة أو أخرى ، فإن ذلك لم يحل دون تجذر الإبداع وتحولاته اليسيرة أو الهامة . وإذا لم يكن الأمر كذلك فكيف نفسر التحول والتجذر الذي تحقق للرواية العربية منذ عقد ونيف ؟ أم أن الإبداع الأدبي العربي كله ـ وليس الرواية وحدها ـ لم يعرف تحولاً ولا تجذراً في ظل هذا المناخ الذي تنتفي فيه الديمقراطية أو تتزور ، وهو المناخ الذي لم يعد كذلك فجأة وفي ومضة عين ؟

في (بيان الكتابة) هذا يحدد بنّيس قواعد الكتابة/ الابداع . وفي رأسها نقد المتعاليات ، لا البنيات السفلى وحسب . ومن تلك القواعد أن لا كتابة خارج الممارسة . وإن ذلك كله بلا معنى إن لم يكن متجهاً نحو التحرر . إن الكتابة/ الابداع حسب بنّيس هي نفي لكل سلطة . ولا علاقة لها بكل نقد عدمي أو فوضوي . ولا بأية تجربة أو ممارسة تعوّق تحويل الواقع وتغييره من وضعه اللاإنساني إلى احتفال جماعي . والإبداع إذن خارج على زمن الإرهاب ، مهما تكن صيغته وأدواته[٧] .

(٦) حداثة السؤال ، مذكور سابقاً ، ص ١٦ .

(٧) المصدر السابق ، ص ١٩ ، ص ٢٣ .

وتشكيله ليجعله حبيس الخطاب غير الأدبي أو غير الفني . السعيان يفترقان فيما يبدو مائة وثمانين درجة ، ولكن لينتهيا إلى النهاية نفسها . ولا يسوّغ أياً من السعيين سوق المقدمات المتمركسة ، وهو ما يلحظ في الإطار العربي وفي سواه ، بعدما دفعت الماركسية بتفسيرها للإبداع ، وبتجليات تفسيرها ، إلى سبيل آخر ، لا تنغلق فيه الذات الإبداعية على شرنقتها ، ولا يتجرد فيه الابداع من مكنوناته ومكوناته الذاتية والموضوعية ، بل يسهم بما هو نشاط بشري خاص وفعال في تأسيس وإنجاز التحديث والتغيير والديمقراطية .

٥ ـ ما شأن الإبداع اليوم مع الرقابات التي غدت كابوساً بالاطراد مع هيمنة السياسي العربي ؟ إن أمر السياسي العربي الذي لا زال يعمل بقانونه هو ـ مهما كان ذلك القانون ـ يظل أيسر من السياسي العربي الذي يجعل قانونه نفسه حبراً على ورق ، فيفتقد المواطن ، مبدعاً أدبياً كان أم لا ، ما يحتكم إليه ، ويكون عليه أن يواجه في حالة من شلّ وتعطيل مدنية المجتمع وأهليته ، في حالة من إلغاء المواطنية . وفي سائر الأحوال فإن ساطور الرقابة مشهر على رقبة المبدع ، والقارىء ، والناشر ، والموزع ، والرقيب نفسه ! !

هي حالة من اللا معقول يبسطها السياسي العربي الدموي المعصوم على المواطن ، يغدو فيها الاشتغال بالمخدرات على سبيل المثال أهون شراً ألف مرة من الاشتغال بالكتابة ، إبداعاً أو نشراً أو توزيعاً أو قراءة . وبالطبع ، فالكتابة المعنية هنا هي تلك التي تخالف الصراط المستقيم الذي رسمه السياسي ، فلا يقبل الخروج عنه قيد شعرة . إن تعددية وجهات النظر والأطروحات والمواقف أمر مرفوض . وفي كثير من الحالات أمر مرفوض حتى في إطار تمجيد السياسي وتكريسه . لقد صار الأمر حقاً ذلك المضحك المبكي . إن المحرمات التي يعدها الرقيب العربي (شفاهياً في الغالب) ليست إلا المحرم السياسي والديني والجنسي . ليست إلا الرأي المنزل للسياسي ، أو ملامسة ـ مجرد ملامسة ـ ما في الواقع ـ والموروث أيضاً ـ مما قد يبدو لك أنه تجسيدات سلبية للدين أو الجنس أو إدارة شئون الناس وتصريفها . ولكن ، ماذا بقي لك إذن إلا أن تكون بوقاً ؟

ليت الأمر كذلك حقاً . بل إن الأمر ينبغي أن يكون كذلك . ولكن منذ أن كانت الطبقية ، وإلى أن تزول ، لا يبدو الأمر حسبما يرغب بنيس ونرغب . فذلك هو (نشدان) المبدع الديمقراطي ، ولكن أليس للطبقات العليا مبدعوها ؟

ثمة كتابة أدبية أو غير أدبية ، ثمة ابداع أدبي أو غير أدبي ، يؤسس للسلطة ، لسلطة ما ، لا ينفيها . ثمة إبداع لا يساهم في تغيير الواقع ، بل في تأبيد واقع ما . أم أن الابداع وقف على دعاة تغيير الوضع اللا إنساني للواقع إلى احتفال جماعي ؟

في التراتب الطبقي ، وبالتالي في قمة الهرم ، ثمة بشر يمارسون نشاطهم في ابتكار جديدهم أو الإرهاص له . لهم مخيلتهم ومشاعرهم ولا شعورهم ومقدرتهم التعبيرية عن ذلك . بل ربما أتيح لبعضهم بما أنهم (فوق) أن يذهبوا بعيداً في نشاط المخيلة وتشكيل التعبير . والمسألة إذن أن لهم إبداعهم ولنا إبداعنا . لهم مبدعوهم ولنا مبدعونا . فالإبداع ـ من جديد ـ كنشاط بشري بامتياز ، إنتاج اجتماعي تاريخي ، لا مطلق . وإذا كان كذلك فهو ليس خارج طبقية المجتمع .

٤ ـ الأوهام تنزلق بصاحبها أي منزلق . وهي في سياق (بيان الكتابة) تظل محكومة بما ينطوي / وينهض عليه من أفكار واستبصارات علمية وتقدمية هامة . لكن الأوهام ـ أتراها كذلك فقط ؟ ـ وصلت بغير بنّيس ، إلى الضفة الأخرى ، وهو يتلفع بالجدل والديمقراطية والتغيير والحداثة . لنتابع ما مر بنا قبل قليل لعبد العزيز بن عرفه .

من اللغة ينطلق بن عرفه ، فيذهب إلى أنه ليس من مضمون ثقافي ايديولوجي غير متشكل في بنية لغوية ، وهو يعني اللغة المقروءه المكتوبة . ماذا نقول إذن عن الفنون التي تعتمد لغة أخرى من صورة أو صوت أو سواهما ؟ تراها بلا مضمون ثقافي أيديولوجي ؟ على أية حال ليس هذا التعميم ما يعنينا هنا . فبن عرفه يحدد قبل ذلك أن اللغة المستقرة حارس أمين للسلطة في مفهومها الواسع . ويتابع إلى أن المحافظة على سكونية اللغة هي المحافظة على سلطة المضمون الثقافي الايديولوجي السائد . ومن هنا يكون حرص السلطة على سكونية اللغة والاحتراز من كل فعل إبداعي

يمسّها . ويؤسس بن عرفة على ما سبق ـ ونحن نوافقه على ذلك تماماً ـ أن التغيير مرتهن إذن بإحداث علاقات جديدة في صلب اللغة كمادة شكلية . وفي هذا الإطار تأتي مسألة الديمقراطية ، وتصبح المسألة الإبداعية سياسية . ونحن نوافقه على ذلك أيضاً على الرغم من التحفظ الشديد على ارتهان التغيير بهذه الحدود التي ليست إلا واحدة من فسح التغيير الاجتماعي .

يتوج بن عرفة مقدماته أن الكتابة لم تعد تهتم والأمر كذلك بالحديث عن ماسح الأحذية ، عن العامل والفلاح . . ويقول : «المسألة الكتابية اليوم ـ وهي كما أسلفنا بنية وعي ـ لم تعد تطرح في إطار تحديدات جغرافية مكانية = يسار (ثوري) ويمين (رجعي) . فوق (بورجوازية) تحت (شعب) . بل أصبحت تطرح في إطار علاقة الأنا بالآخر»[٨] .

والكتابة في مآل هذا التحليل هي كما يسجل بن عرفة فعل لازم لا متعد . فهي لا تكتب شيئاً ، بل تكتب الفراغ (اللا شيء) . والكتابة الابداعية تؤسس اللغة كإنجاز فني يجعلها لا تقول ولا تعي إلا ذاتها ، ولا تحيل على ما هو خارجها . لا نفعية ثمة البتة ولا قصدية . والأثر الابداعي ليس أثراً إبداعياً بما يتضمنه من معانٍ أو محتويات فكرية بل بإشكالياته الفنية .

من تلك المقدمات انتهى بن عرفة إلى هذه النتائج التي سبقه إليها كثيرون ممن يجردون الإبداع من هويته الاجتماعية ، ويغلقون شرنقة الذات الإبداعية على نفسها ، وهذا هو إلغاء كينونة الإبداع تحت يافطة تمجيده ، تحت يافطة الحداثة والتغيير والديمقراطية ، أو بدونها .

السعي لتجريد الإبداع الأدبي وغير الأدبي من فكريته قديم . وهو السعي الذي ينتهي إلى عين ما ينتهي إليه السعي الذي لا يرى في الإبداع سوى فكريته . هذا السعي الذي يجرد الإبداع من طاقته الجمالية ومكنوناته النفسية ونشاطه التخييلي ولعبه

---

(٨) مجلة الحياة الثقافية ، مذكور سابقاً ، ص ٦ .

من المفهوم أن السياسي /السلطة لا يسمح بتجاوز حد ما ، لا لكاتب ولا لمفكر ولا لمعارض ولا لمواطن . وبما أن كل سياسي/ سلطة يمنح نفسه المشروعية من دعوى تمثيل المجتمع بأسره ، فإنه سرعان ما يواجه المبدع بالمسئولية الاجتماعية . ويبدأ التجاذب والعراك مذ وسمت الطبقية التاريخ ، وإلى أن تزول ، بين المبدع والسياسي . ولكن إذا كان ذلك التجاذب/ العراك يغدو فعلاً مخصباً ، يغدو منازعة/ حوارية إيجابية ، كلما تحققت العدالة وترسخت الديمقراطية وتقدم المجتمع على طريق البرء من الطبقية ، فإننا في الحالة العربية الراهنة نرى الحدود التي يحدها السياسي العربي قد باتت من الضيق بحيث أنها تطبق على الخناق . وتلك الحدود ، فضلاً عن ضيقها وصرامتها وقدسيتها هي متحركة ، فلا تعرف معها ما هو ممنوع اليوم أو مستهجن غداً أو مسموح به بعد غد . والأمر لا يقف عند مصير رواية أو قصيدة أو عرض مسرحي أو فيلم سينمائي ، بل هو يطال بسرعة ضوئية وببساطة متناهية ، عنق المبدع نفسه ، عنق المواطن .

وبالإضافة إلى الرقابة الرسمية للسياسي العربي ، يواجه المبدع رقابة مضمرة من إطاره الاجتماعي ، والمروحة هنا واسعة ومتناقضة . فإذا استخدم القاص مثلاً كلمات أو جملاً بإحدى العاميات العربية ، يكون قد خرج عن المقدس اللغوي لبعضهم ، ممن لا يتعاطون الفصحى إلا في القراءة والكتابة . وإذا سمّى المبدع بعض المسميات الجسدية الغذائية أو الجنسية باسمها ، يكون قد خرش حياء بعضهم ممن يستخدمون الأسماء نفسها دون مواربة في أحاديثهم أو يقرأونها في الكتب العلمية ، فلا يتخرش الحياء . وعلى العكس أيضاً ، قد نرى قراء آخرين يجافون ذلك الشاعر الذي لا يبطح السياسي بقصيدة ، أو تلك الرواية التي لا تسمي كل الأسماء بمسمياتها . . . والأمثلة على ذلك كله أكثر من أن تحصى . لكأن الجاحظ لم يكتب يوماً البخلاء ، ولكأن أبا الفرج الأصفهاني لم يكتب يوماً الأغاني . . . ومع ذلك ، فالموروث نفسه يخضع للرقابة ، ولكن ما هو مسموح به على كل حال في الموروث ، وفي المترجمات إلى حد ما ، محرم على من نعاصر من المبدعين . إنه المناخ العربي الملوث بما ينفثه السياسي المستبد . إنه المناخ الذي لا ينجو المبدع نفسه من تأثيراته ، فتراه يكتب والرقيب السياسي والاجتماعي معشش في تلافيف دماغه .

٦ - هل يرسم ذلك لوحة سوداء مؤسية ؟

إن عدد المبدعين العرب الذين يعون هذا المناخ ، ولا يعيشونه فقط ، يتزايد . ثمة عزوف أو تساقط - والتساقط ليس واحداً دائماً - جراء هذا المناخ الذي ليست الرقابة أياً كانت إلّا واحداً من عناصره : فلا ينبغي أن ننسى العامل الذاتي ، أي دور ذاتية المبدع في العزوف أو التساقط .

العامل الذاتي هنا هام ، كما هو في حالة أولاء المبدعين الذين يعيشون المناخ نفسه ، ويعونه ، ويسعون إلى تجاوزه . هؤلاء المبدعون حولهم - أيضاً وأساساً - من القراء من يعيش المناخ نفسه ، ويعيه ، ويسعى إلى تجاوزه . فليس الإطار الاجتماعي ، رغم كل ما يفعله السياسي العربي المستبد ، ورغم ضغط هذا الجانب أو ذاك أيضاً من الموروث ، ليس كتلة صماء ، واحدة ، تقدس تلك المحرمات . بل إن في الإطار الاجتماعي ، رغم كل ما توصف به هذه المرحلة من عقم وعطالة ، من ينازل تلك المحرمات ، أكثر وأبعد مما بين المبدعين .

إن مواجهة المبدع لساطور الرقابة تفترض إبداع أساليب جديدة وأشكال عديدة ، تبدو أحياناً متناقضة . ويلاحظ في المشهد العربي أن الغالب من تلك الأساليب والأشكال حتى اليوم هو : مواجهة العين للمخرز ، حتى إنْ أودى بها . بعبارة أخرى : شكل صدامي غير بريء من الانتحارية ، والتي تتفاعل في صنعها حرارة الانفعال وحدة الحساسية ، مع مدى الضغوطات والنزوع الطهراني ، وأيضاً النزوع العارم لحلول المبدع محل سائر البدائل المعارضة ، السياسية والجماهيرية والمسلّحة . وليس بعيداً عن هذا الاسلوب في المواجهة ذلك النزوع البورجوازي الصغير ، النزوع الفوضوي الموسوم بقصور النظر والنفس .

أما الشكل الثاني أو الأسلوب الثاني فهو ذلك النوع من التواطؤ المضمر بين المبدع والقارىء ، والذي يفتق في تمرير هذه الدرجة أو تلك من المحرمات ، بقنوات غير مباشرة . ويبدو اللجوء إلى التاريخ والإسقاط التاريخي أكثر هذه القنوات استخداماً ، من الزيني بركات (رواية جمال الغيطاني) إلى قصيدة اسماعيل لأدونيس .

كما يبدو اللجوء إلى التعميم حول الحالة العربية السائدة قناة أخرى . ومن أمثلة ذلك ما نلحظه في العديد من الروايات من رسم خريطة جغرافية خاصة بأمكنة الرواية ، قابلة للإسقاط هنا أو هناك ، كما في الرواية ـ الملحمة التي قدم عبد الرحمن منيف : مدن الملح ، أو روايته المشتركة مع جبر إبراهيم جبرا : عالم بلا خرائط ، أو رواية (بدر زمانه) لمبارك ربيع وسواها . .

هذا الشكل هو شكل التمرير . ولقد برع المبدعون والنقاد الروس خلال النصف الثاني من القرن الماضي خاصة ، في تفتيق هذا الشكل . وتجربة أولاء درس ثمين أمام مبدعينا الذين لا زال اجتهادهم في التمرير محدوداً وسطحياً .

إنها لعبة ، ولعبة خطرة . طرفاها المبدع والرقيب ـ الساطور . وعلى الرغم من بعض حالات الجهل في الرقباء ، لكن الرقابة كآلية تطور أساليبها ، وتبدع فيها هي الأخرى وتنجز (حداثتها) . فليس المبدع وحده هو الذي يلعب . ولذلك لا ينبغي أن تركبه الأوهام ، فيغرق في التعمية أو الترميز ـ التقية ، أو في استغباء الرقيب والتشاطر عليه . إن هذا الاسلوب ، كسواه ، قد يعين على ظهور أعمال جديدة متميزة ، مثلما يمكنه أن يكون مستنقعاً أو منزلقاً لا يقود إلى أحضان الرقيب ، لكنه يقود إلى أعمال رديئة .

من المعروف أنه قد بادر عدد من الكتاب والشعراء والمفكرين عبر بيروت منذ عدة سنوات إلى تشكيل لجنة للدفاع عن الحريات ، وبخاصة حرية التعبير . وقد أخفقت التجربة في المهد . وبعد ذلك بقليل أطلق الشاعر العراقي سعدي يوسف دعوته إلى تجربة مماثلة ، وظل الأمر في إطار الدعوة . إن هذا الإخفاق يتأسس فيما يطبع نسبة عالية من المشتغلين في أمور الإبداع الأدبي من تناحر الولاءات الحزبية والسياسية المعارضة للواقع القامع ، أو من طغيان حالة الخلاص الفردي ، أو من العلاقات الشللية ، أو من تضخم الذات على حساب الآخر ، وانتفاء الحوار بالتالي مع الآخر . وكذلك يبدو هنا بقوة الانعزال عن الرحم الجماهيري مهما بدا أن حركته واهنة ، إضافة إلى غضاضة التجربة في العمل التنظيمي والاجتماعي .

إن استيفاء ذلك كله ضروري من أجل الخطى التالية ، خاصة أن الوتيرة التي تجري بها الأمور متسارعة بنسب عالية على سائر المستويات . والزمن لا يرحم . وليس أمام المبدع إلا أن يرضخ أو يواجه ، فسبيل البين بين لم يعد منجاة . وكلما احتدمت الأزمات واستفحلت هيمنة السياسي ، ضاق هذا السبيل حتى درجة الامحاء . ولقد بلغت الحالة العربية ذلك الاحتدام والاستفحال . وإذا كان الاعتبار بتجارب الآخرين مفيداً ، وإذا كان التدقيق في واقع الأمر مفيداً ، فان الوصفات الجاهزة لا تنفع المبدع المواجه . إن عليه أن يبدع أساليب المواجهة .

* * *

قبل أن نختم هذا الكلام في الإبداع والديمقراطية نجد لزاماً علينا أن نواصل قليلاً في شأن الإبداع غير المكتوب ، مما يرسله المبدع الشفوي والشعبي المجهول . فعلى الرغم من محدودية هذا الإبداع اليوم ، يبدو لنا أنه من المهم أن لا يُتجاوز في مثل هذا المقام ، ليس من قبيل الإحاطة بالعلم ، بل للصلة الوثقى بين هذا الإبداع وبعض شواغلنا في هذا المقام .

ولعل أفضل ما يأتي هنا ، مما ظهر خلال فترة طويلة عن الإبداع الشعبي ، الأدبي منه ، وغير الأدبي ، هو ما عالجه بو علي ياسين في بحثه (ينابيع الثقافة ودور الصراع الطبقي)[٩] .

تنطلق هذه المعالجة من أسبقية الثقافة غير المحترفة على ثقافة المثقفين ومزامنتها لها . تلك الثقافة غير المحترفة لم تكن منفصلة عن العمل الانتاجي ، وكانت شخصية مبدعها تذوب في شخصية المجتمع ، فتبقى بالتالي مجهولة[١٠] . إنها الثقافة التي لا توصف كما يذهب ياسين بالرجعية ولا بالتقدمية «هي معبرة عن وعي العامة

(٩) مذكور سابقاً .
(١٠) المصدر السابق ص ٦٣ .

بصدق ، وهو وعي خاطىء في نواح ، وسليم في نواح أخرى . فهو أولاً يعبر بهذا الشكل أو ذاك عن مصالح العامة ، ثم هو متأثر بأيديولوجيا السلطة السائدة ، وتجارب العامة في الصراع الطبقي (. . .) وفي كل الأحوال تتبنى هذه الثقافة مصلحة الجماهير حسب فهم الجماهير لهذه المصلحة» . وفي الموقع نفسه تقترب هذه المعالجة أكثر من موضوعنا هنا ، إذ نقرأ هذا التعريف للفن الشعبي : «الفن الشعبي تعبير عن واقع الشعب وعن خوالج نفسه . هو تعبير بسيط بساطة هذا الشعب ، رتيب رتابة حياته ، عميق عمق أحاسيسه . هو من الجماهير وإليها ، تعطي فيه وتتلقى ، لا تستمتع وتتفرج فحسب»[11] .

إن حديث الإبداع الأدبي ، اليوم وبالأمس ، عربياً كان أم غير عربي ، هو من حديث الثقافة الشعبية والفن الشعبي في الصميم . ونظرة سريعة على شعرنا الحديث تؤكد مدى اهتمام الشعراء ـ لسبب أو لآخر ـ بالموروث الأدبي الشعبي . ولقد أخذ هذا الأمر يظهر في الرواية بقوة . وأقرب مثال إلينا هو تأثيرات ألف ليلة وليلة في البنية الروائية لعدد من الروايات التي ظهرت في السنوات الأخيرة من (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب إلى (ليالي عربية) لخيري الذهبي ، إلى (بدر زمانه) لمبارك ربيع . . والتأثيرات المعنية هنا تتجاوز توظيف شذرات أو نثرها أو التيمّن بها أو التعامل مع الموروث الأدبي الشعبي الشفوي والمكتوب على أنه فولكلور طريف أو يافطة أصالة وبيئوية ومحلية . ولأن الأمر كذلك ، فإن معالجة بو علي ياسين هذه ذات أهمية خاصة لمن يشغلهم الإبداع الأدبي ، وليس فقط لمن تشغلهم الثقافة الشعبية أو القضايا الفكرية عامة .

الثقافة الشعبية ، الفن الشعبي ـ يتابع ياسين ـ تتراجع أمام الثقافة المحترفة . ولكن الشعب ما زال قادراً على إغناء ثقافته وتطويرها حين تتوفر الفرصة . إننا نلمس ذلك حقاً حتى في أيامنا هذه ، وفي أمسنا القريب ، ولكن الأمثلة ليست في الغالب الأعم من الأدب الشفوي ، ولن تكون من المكتوب . فإبداع مثل ذلك وسيرورته

---

(١١) المصدر نفسه ص ٦٥ .

حمله طويل وحاجته للزمن ، حتى يتحقق ، أساسية . لكن ما نلمس مثلاً في إبداع النكتة السياسية والاجتماعية في مصر ، أو في ابداع الأهازيج بالعاميات أو بالفصحى في الانتفاضات الشعبية ، لا يخلو من الدلالة أيضاً على الجانب الأدبي . فالحواجز بين حقول الثقافة الشعبية ليست كعهدنا في الثقافة المحترفة . الحواجز بين النقش والغناء والشعر والرقص والحكاية والأمثال ليست في الثقافة الشعبية مثلها بين الرواية والشعر ، أو بين النص الأدبي والبحث الفلسفي .

إن أهمية ودقة هذا الذي قدمه بو علي ياسين تولّد ما يسألها ، بحثاً عن مزيد من التدقيق والتعميق . ومن ذلك أولاً السؤال عن العامة في السياق الذي تقدم . أتراه يخاطب ما كانت عليه الطبقات التحتية ، ما كان عليه القاع الاجتماعي ، أكثر مما غدا واقع الأمر ، بعد ما طرأ في التطور الاجتماعي العربي من طوارىء العقدين الأخيرين خاصة ؟ بعبارة أخرى ، إلى أي مدى يمكن أن تدل كلمة العامة اليوم على كتلة اجتماعية متجانسة ، موحدة أو منسجمة في خوالجها وفي مصالحها ؟ ماذا فعلت طوارىء العقدين الأخيرين في القاع الاجتماعي ، إفقاراً ، وتضليلاً ، ورشوة ، واستغلالاً ، وتشتيتاً ، وإعادة تشكيل ؟ ماذا فعل الراديو والتلفزيون والمدرسة والوظيفة والعسكرة وسوى ذلك الكثير الكثير في نفسية ووعي ومصالح تدرجات القاع الاجتماعي ؟ وإلى أي مدى بتنا أمام (عامة) أخرى ، جديدة ، عامة هذا الزمن ؟ هل العامة التي انتفضت مثلاً في مصر في ١٨ و١٩ يناير مثلما عهدنا في بغداد العباسية أو في جبل لبنان عهد الأمراء ؟

إذا كان لهذه التساؤلات مشروعية ما ، فإن الحديث عن الثقافة الشعبية والفن الشعبي ـ ومنها الأدب ـ يحتاج إلى المزيد من التفصيل في آلية تعبيرهما عن خوالج ومصالح العامة . فتأثيرات الأيديولوجيا السائدة التي يشير إليها بو علي ياسين في الثقافة الشعبية ، تضاعف الحاجة إلى التفصيل في مدى تعبير هذه الثقافة عن مصالح العامة . ولنضرب مثلاً من (العتابا) . فالكثير منها ، مما هو شائع ، وحار ، ومجهول المبدع ، ينضح بالقدرية ، بالامتثالية . وهو يعبر بذلك عن خوالج المقهورين جراء

الاستغلال والتخلف . ولكن هل يعبر ذلك عن مصالح أولاء ؟ لقد احترز ياسين لمثل هذه المتابعة حين قرن تعبير الثقافة الشعبية عن مصلحة الجماهير بحسب فهم الجماهير لهذه المصلحة . ونحن نضيف أن خناق اللقمة والجهل ، مهما أطبق على عنق الجماهير ، مهما ألجمها الفقر ، ومهما ضلّلتها الايديولوجية السائدة ، فإنها تتحسّس مصلحتها وتتلمّس سبيلها ، سواء توفر لها من ينطق باسمها ، منها أو من خارجها ، أم لم يتوفر . إنها تتحسّس وتتلمس رغم أنها ترسل تلك العتابا أو ما يعادلها ، مما لا ينسجم دائماً أو تماماً مع مصالحها . وتلك واحدة من إشكاليات الإبداع الشعبي ، لعل هذه المتابعة وسواها مما يرجى أن يبادره المهتمون ، سوف تساعد على رسم إجابة أفضل عليها .

لقد ختم بو علي ياسين معالجته للثقافة الشعبية بالتأكيد على أنها ليست بديل الثقافة الحديثة . فالبديل هو الثقافة الجماهيرية[12] ، أي الثقافة الحديثة التي تنبع من الشعب وتصب فيه . الثقافة غير المنقسمة إلى شعبية ومؤسساتية ولا إلى ثقافة المثقفين وثقافة العوام . وهذا كله مشروط بحرية الشعب . ولذلك فهو مشروع . وإلى أن يكون ، ليس لمبدع ولا لقارىء يعنيهما الأمر أن يوفرا جهداً . ترى ، أليست الديمقراطية في الأسّ من ذلك كله ؟

* * *

---

(١٢) ثمة ثقافة أخرى تنعت بالجماهيرية ، نقيض المعني هنا ، ثقافة تقوم على الابتذال والسطحية والاستهلاك ، وما أشبه . ثقافة لها شيوعها القوي أيضاً . والأمثلة العربية في السنوات الأخيرة وفيرة ، في المجلات والمسلسلات والأفلام . . . (قصص عبير مثلاً) . ونحن نقترح أن لا تنعت هذه الثقافة بالجماهيرية ، كأن تسمى الثقافة السوقية ـ من السوق ، دلالة على شيوعها ونوعيتها ، فيما تصطلح الثقافة الجماهيرية على ما ورد أعلاه . انظر مادة : الثقافة الجماهيرية في معجم الشيوعية العلمية ، دار التقدم ، موسكو ١٩٨٥ (باللغة العربية) . إننا نرى أن معالجة المعجم للثقافة الجماهيرية على أساسي السوقية والابتذال ، لا يخاطب حاجتنا الاصطلاحية في لغتنا ومنطقتنا وراهننا . والاصطلاح مهما تجرّد ، هو لتشخيص محدد ولسياق صراعي محدد ، في زمان محدد ومكان محدد ولغة بعينها .

من النزوع إلى (توحيد) القارىء في العملية الإبداعية ، إلى الغائه ، إلى ما يرسم أو يساعد على رسم علاقة القارىء بالنص والمبدع على نحو مخصب وديمقراطي ، من الخوض في ذلك عبر الفقرات الأولى انتقل الكلام إلى إشكاليات وشواغل المبدع العربي في زمن استفحال هيمنة المستبد العربي ، ممانعيش، إشكاليات وشواغل قديمة أو جديدة ، عامة أو خاصة بهذا المبدع ، على مستوى علاقته بالقارىء ، بالرقيب ، بالتاريخ ، بنفسه .

وأخيراً ، كانت الوقفة مع المبدع والإبداع الشعبي ، مقاربة أخرى ، مساءلة أخرى ، للإبداع والديمقراطية . ولعل كل ما تقدم من مقاربات أو مساءلات لذلك ، أن ينير الجهود المنشغلة به ويحفزها ، وتلك هي غاية ما نصبو إليه هنا .

ملحق
الكتابة العربية بين التحريم والتدجين

إلى هيثم مناع

في ربيع ١٩٨٠ قضيت مع الصديق هيثم مناع في باريس أوقاتاً جميلة ومقلقة ، أدرك اليوم كم قدمت لي ثقافياً ونفسياً . كان هيثم قد أنجز مخطوطتين الأولى بعنوان (المرأة في الإسلام) والثانية بعنوان (إنتاج الإنسان شرقي المتوسط) . وقد صدرت الأولى عام ١٩٨٠ في بيروت بعد ضغوط على الناشر من بوعلي ياسين ومني . إذ كان الناشر متخوفاً من انعكاسات جرأة الكتاب على اجتيازه للحدود العربية . على الرغم من حماسته الظاهرة للكتاب والمؤلف . أما المخطوطة الثانية فلم تنجح الضغوط يومئذ في نشرها في بيروت كلها[1] .

منذ فترة وجيزة وافاني هيثم مناع بكرّاسه (المرأة في معركة النهضة)[2] . مرفقا بإعلان عن منشورات (مختارات السفور) ، فاستحثني ما قرأت على الإمعان في أمر الكتابة العربية والمحرمات والتدجين . فإذا كنت قبل سبع سنين ، أثناء لقاءات هيثم في باريس ، لم أدرك أنني معني بالأمر ، فقد بت في السنوات الأخيرة يوما بعد يوم ، معنيا جدا ، وأنا أرى الهوامش التي كانت متاحة في هذه البقعة أو تلك من الأرض العربية ، تضيق أمام الكتابة التي تحاول أن تنشز عن البوق ، مهما كان نشازها وانياً

(١) صدر أخيراً عن دار النضال ، بيروت ١٩٨٦ .

(٢) منشورات الجمل (ألمانيا ـ كولونيا) بالاشتراك مع مختارات البسفور . وهي مجموعة من المقالات التي كتبها المؤلف لمجلة (نساء) التونسية . ومنشورات الجمل تذيل إصداراتها بهذه العبارة : للطباعة والنشر والتوزيع باليد .

ومحدوداً . أجل ، لقد راح أمر الكتابة والتحريم والتدجين يفرض نفسه ، فيما هيمنة القامع العربي تستكمل وتتوطد ، بكل ما يعنيه ذلك من تصعيب وتعقيد علاقة الكتابة غير السلاطينية (سياسيا واجتماعيا) بقارئها وبصاحبها وبتاريخها .

ولم تنجح من مغبّة ذلك تلك الكتابة العربية التي تصدر في منافي المثقفين العرب في باريس أو لندن أو قبرص أو سواها . . على الرغم من أنها محسودة على شقاء غربتها من قبل كتابة وكتّاب المنافي/ القلاع العربية العتيدة .

لقد اخترت فيما يلي مقتطفات شتّى من كراس (المرأة في معركة النهضة) ، مما توخّيت أن يكون مفتاحاً لعدد من القضايا التي سأحاول الخوص فيها حول الكتابة العربية بين التحريم والتدجين ، وهذه المحاولة ، غايتها القصوى أن تستحثّ بدورها المعنيّين بالأمر ، كتّاباً وقرّاء ، أن يخوضوا فيه على أي مستوى ، وبأي شكل ، ففي كل حال فائدة ما .

المرأة في معركة النهضة

١ - التاريخ الاجتماعي

«ثمة تعبيرات ثلاثة للنسيج الثقافي في المجتمع : الثقافة الرسمية ، الثقافة الشعبية والثقافة المناهضة للتعبيرات السلطوية السائدة (. . .) ففي إطار بنى توتاليتارية لا تحتمل الاختلاف والتعدد ، وتعجز عن تحييد نقادها ومناهضيها دون اللجوء إلى العنف ، لا يمكن التعرف علي الرأي المناهض إلا في أرشيف خصمه الحاكم وكتابه من أخصائيي الملل والنحل والإباحة والبدع والمعاصي . إلخ . أو باستنطاق المواريث الشفوية بحثا عما أنقذته الذاكرة الجماعية من مقصلة إعدام المكتوب» . (ص ١١) .

٢ - ازدواجية المجتمع وازدواجية المثقف

★«ففي أي مجتمع سلطوي توتاليتاري تفرز العلاقات السلطوية السائدة ازدواجية حياتية في وجود الأفراد والجماعات ، ازدواجية متعددة من الأشكال ، تشكل في تعبيراتها الرد فعلية جزءاً من إواليات التعويض بالخروج المستتر عن منظومة القيم والعلاقات والقوانين السائدة . وفي صيغ الاستنابة جزء من أواليات رجعة التأقلم معه ، حيث في الحالتين ثمة اثنان في شخص واحد . الأمر الذي لا يحول دون وجود

إشكالية داعية للفصام بين القول والعمل فيما يسمى بالانتهازية ، التي ليست فقط في السلوك السياسي ، بل في المسلك العام في حياة الإنسان» . (ص ١٣) .

★ «فكلما اتّسم النظام بالقمع الشمولي الذي يمسّ تفاصيل حياة الإنسان في بلد من البلدان ، اتسعت ظاهرة الازدواجية الاجتماعية ، وازدادت البراعة في ممارسة هذه الازدواجية ، بحيث تصبح من مقومات الحياة اليومية . ولا تقف هذه المسألة عند المسلك الشخصي والحريات الشخصية . وإنما نجدها أيضا في حال الاختلاف مع السلطة السائدة» .

★«ولأن في الازدواجية المجتمعية جانباً انتهاكياً للأعراف المعلنة ، فإنها تخضع لقواعد متعارف عليها بغية تحجيم وتأطير تأثيرها ودورها . أعراف تزاوج العنف والنفاق ، الترهيب والترغيب ، وتقوم على مبدأ التعمية على الخاص لضمان العام استناداً إلى قاعدة «إذا بليتم بالمعاصي فاستتروا» و «يا ساتر الستر استرها وما تفضحهاش» بوصفها الضابط بين عنف الحدود والعقوبات والعلاقات من جهة ، واستمرارية هذا العنف نفسه ، من جهة ثانية» (ص ١٤) .

★ «والكذب كظاهرة هو ، أولا ، نتيجة وجود عدوان يبعث على الخوف ، عدوان قمعي في الأسرة والمجتمع ، عدوان استغلالي في العلاقة بين البشر وعدوان هيمنة بين الأفراد وبين الجماعات ، هذا العدوان ينتج الكذب بوصفة السلاح الأعوج للعاجز والسلاح الأوحد للمعتدي . وفي حين يشكل القمع أهم مصانع إنتاج الكذب والنفاق والازدواجية ، يشكل الخوف أهم العوائق الذاتية أمام انطلاقة الإنسان لكسر مصادر العدوان المختلفة الواقعة عليه» (ص ١٥) .

★«والانتلجنسيا العربية ، منذ نشأتها ، عبر توسع المؤسسة الثقافية الرأسمالية الغربية ، تعيش الادزواجية في تكوينها وممارستها ومواقفها بوصفها نتاج وضع تبعي مرضي ، لم تستطع أن تحلّ إشكاليته منذ مطلع النهضة إلى اليوم . فهي بحكم نشأتها في تعارض مع الرموز المعرفية ما قبل الرأسمالية ، وبحكم احترافها تحكم النظر في

رضا السلطة السياسية ، ونتيجة لوضعها اللا تاريخي ، تبحث بأي ثمن عن الشعبية ، بالمعنى الرديء للكلمة ، أي تجنب ما هو مزعج عند الحاكم والمحكوم (أحدهما أو كلاهما)» (ص ١٥) .

★«وحيث في المجتمع العربي أسطورة (إثارة المشاعر) أقوى من أسطورة الرأي العام في الغرب يمكن أن نطمئن إلى أن الرقابة الذاتية عند المثقف توازي ، إن لم نقل تفوق ، رقابة النظام» (ص ١٦) .

يا حرام الشؤم(*)

«يا حرام الشؤم ! !» جملة عامية معروفة ، نسمعها من العجائز مع كل تجاوز للحدود في مسألة الحلال والحرام ، فاختراق المحرم يولد الشؤم لأهله ويجلب العقوبة» (ص ١٧) .

«يعرف الأزهري الحريم بقوله : الحريم الذي حرم مسّه فلا يدنى منه» . (ص ١٧) .

«ويقول ابن منظور في الحريمة : ما فات من كل مطموع فيه» (ص ١٧) .

«لا يتوقف مفهوم الحلال والحرام عند الضبط العرفي الاجتماعي والديني ، بل ينال القانون ، كون تبلوره قد تم بعلاقة مع نشوء الدولة . وهكذا نلمس تواصلاً واستمرارية في معظم قضايا الجنسين في القوانين الوضعية ، ولا غرابة في تلمس بصماته في قوانين الأحوال الشخصية والقوانين الجنائية المعاصرة»(ص ١٨) .

---

* يهمني التنويه هنا من أجل تعريف الحرام /المحرم/ التابو بما أورده فرويد في المقالة الثانية من كتابه (الطوطم والتابو) ، ترجمة بوعلي ياسين ، دار الحوار ، اللاذقية ١٩٨٣ . وخاصة تابو الحكام .

«طالما يرهب المحرم جدتي البسيطة والسلفي وصولاً إلى (التكتيك التقدمي) . . أعلى المجتمع وأسفله بآن ، أكان ذلك تواطؤا أو انتهازاً أو قناعة ، فإن خيار جملة المرهوبين الإظلام» . (ص ١٩) .

* * *

تستدعي هذه المقتطفات القول في السلطان السياسي والاجتماعي وفي الكاتب والكتابة ، في حالتي المناهضة والتدجين .

١ ـ وقد يكون من المفيد قبل متابعة القول فيما تستدعيه هذه المقتطفات أن نعيد التوكيد على أن الكتابة بما هي تجلّ للوعي ، وتجل لغوي ، كالوعي والفلسفة نفسهما ، نشأت في الرحم الاجتماعي ، وتطورت برافعتي العمل والاجتماع ، الكتابة بالتالي نشأت في رحم الحرية التي كانت تعبيراً عن فطرية الاجتماع البشري بادىء ذي بدء ، والفطرية هنا هي محصلة مواجهة الإنسان للطبيعة ولحسده ، محصلة لإنتاج المجتمع الذي كون الإنسان المتحد على حد تعبير كودويل .

إلى ذلك الرحم تنتسب الكتابة كواحد من حقول الإبداع وعن ذلك الرحم عبرت وإياه خاطبت . وفي المسار المعقد التالي لتطور الاجتماعي البشري اختلف الأمر فقد غدا المجتمع طبقيا . ووسمت الطبقية بالتالي التاريخ ، ولم تعد الكتابة تنتسب بالمطلق إلى رحم الحرية .

٢ ـ السلطان السياسي لا يوفر سعياً من أجل ترسيخ سيادته وتوطيد مصالحه . ومن ذلك أن يسعى في ميدان الكتابة والإبداع عامة . أليس تعبيراً طبقيا عن وضع اجتماعي محدد؟ هكذا يمكن القول إنه بقدر ما يعبر هذا السلطان عن الكتلة الاجتماعية المنتجة الأعرض وتغدو مصالحه أكثر تعبيراً عن مصالح المجتمع ، تغدو فسحة الكتابة والإبداع بالتالي أعرض ، من جهة أخرى ، وفيما يخص الكتابة ، ثمة السلطان الاجتماعي العام الذي يتدخل في فسحة الكتابة والإبداع عامة ، وفي طبيعتها

أيضاً . وهذا السلطان الاجتماعي أعقد تركيباً من السلطان السياسي . لنمعن النظر في الراهن العربي ، ثمة عوائق موحدة أمام الكتابة تكونت عبر مئات السنين وترسخت في قطاعات اجتماعية عريضة ومتنوعة ومتناقضة ، كالخوض في المحرم الديني أو الجنسي . وفي بعض هذه العوائق يتقاطع السلطان الاجتماعي مع السلطان السياسي . إنهما يتدخلان معاً في لحظة ما في فسحة الكتابة . هكذا نرى أنه في الوقت الذي ينتج فيه السلطان السياسي كتابته ، وفي الوقت الذي تنتج فيه القطاعات الاجتماعية المناقضة للسلطان كتابتها ، فإن هذه الكتابة الأخيرة تعاني ليس من ضغط السلطان السياسي الخصم وحده ، بل من ضغط السلطان الاجتماعي العام ، الذي يعبر عن عادات أو عقائد أو أعراف أو سلوكيات شائعة في أغلب المجتمع إن لم نقل في المجتمع كله . ولا يلغي هذه الحقيقة أن السلطان السياسي هو الذي يسوّد في المجتمع كله معتقداته وعاداته وأخلاقه ولغته وسلوكياته ، حتى تغدو عبر القرون ناموساً اجتماعياً عاماً .

نخلص من ذلك إلى أن الكتابة التي تعنينا تواجه في الراهن العربي ضغط السلطان السياسي العربي القامع والمخلّف . كما تواجه السلطان الاجتماعي العام ، الموروث والمضلِّل والمخلِّف والمقموع ، وأيضاً : القامع .

ولعل وعي هذا الأمر وتقليبه والتعمق فيه يقود إلى جديد في مثل هذه الأسئلة :
ـ كيف كانت علاقة الكتابة العربية بجسد العربي ؟ وكيف تبدو اليوم ؟ ما المطلوب من الكتابة هنا ؟ وكيف يتأتّى ذلك ؟ .

ـ ماذا كان تأثير السلطانين السياسي والاجتماعي في البنية الفنية لتلك الكتابة ؟
ـ ماذا كان تأثير هذين السلطانين في منتج الكتابة كمواطن ؟ هل أفقر ذاتية المنتج ؟ عقد رؤاها ؟ باعد بينها وبين إطارها الاجتماعي . . ؟

٣ ـ إن الوقائع المجسدة لمعاناة الكتابة العربية المتجرئة على المحرمات باتت من الوفرة والفجاجة بحيث لا يجد المرء نفسه في حاجة إلى أن يسوق بعضها هنا . على أن

نوعاً خاصاً من هذه الوقائع يستدعي وقفة ما ، لأنه يخصّ الكتابة المناهضة من الداخل إن صح التعبير ، إذ أن بعض هذه الكتابة أخذ ينظر في تجارب التعبيرات الاجتماعية والسياسية العربية في التغيير ، خلال الراهن والماضي القريب ، فإذا بهذا الشطر من الكتابة العربية المناهضة يجد نفسه أمام محرم آخر ، حيث يحظّر النقد والانتقاد ، ولا يقبل إلا التمجيد ، وإن يكن لابأس من الحيدة .

٤ ـ إن المناطق المحرمة على الكتابة العربية تزداد اتساعاً وتحصيناً ووعورة . ومن هذه المناطق ما طوبه السلطان السياسي ، وهي الأكثر خطورة ، ومنها ما طوبه السلطان الاجتماعي بمباركة ـ وأحياناً مزاودة أو حَيْدة ـ السلطان السياسي . فالسلطان السياسي العربي يحرم على الكتابة أن تخترق تخوم سيادته ، والحقيقة تخوم مصالحه الجذرية . ومن ذلك مثلا رموزه البشرية ، الممارسات الشخصية لهذه الرموز ، والممارسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية لمؤسساته وشبهها .

والسلطان الاجتماعي ، مباركا من السلطان السياسي ولغرض في نفس يعقوب ، يحرم على الكتابة أن تخترق تخوم الجسد العربي وحاجاته الروحية والمادية متمثلة خاصة في الجنس والمعتقد .

إن مباركة السلطان السياسي هنا ليست تعبيراً عن تمثيله للقطاعات الشعبية المنتجة العريضة ، بل ركوب للموجة ، وتضليل لوعي هذه القطاعات ، وتكريس لما يخلّفها ويعطل عافيتها الروحية والمادية ، ويساهم بالتالي في تأبيد السلطان السياسي .

هكذا ترى هذا السلطان مثلاً يبدو أكثر غيرة وحماسة وأشد تطرفاً حين تتجرأ الكتابة على تعبير جنسي ما أو مناوشة دينية ما ، على الرغم من أن السلطان السياسي قد يكون ملحداً أو متحرراً بنسبة أو أخرى من القيود الجسدية السائدة . وإذا كان السلطان الاجتماعي في مثل هذه الحالات لا يملك أكثر من رفض تلك الكتابة الوقحة والعزوف عنها والتشهير بها ، فإن السلطان السياسي سرعان ما يترجم هذا كله إلى

قرارات بالمنع أو التوقيف أو سوى ذلك من الإجراءات ، حسب خطورة الحالة ، وحسب حاجته لاستغلالها .

هنا نعود ثانية إلى بعض الكتاب العرب . ممن راح يتناول بعض التجارب التي عاشتها أحزاب معارضة ، وفئات وقطاعات اجتماعية مناوئة للسلطان السياسي . وفي ذلك التناول من الانتقاد ما فيه ، من موقع النقد الذاتي أو استيعاب التجارب واستخلاص الدروس ، فها هنا نرى السلطان السياسي يغض الطرف ، فيما يأتي الاعتراض من أوساط تلك الأحزاب أو الفئات أو القطاعات . وهي جزء من السلطان الاجتماعي المعقد والمتناقض والواسع .

إن السلطان السياسي يقف هنا موقف المتفرج ، إن لم نقل : الشامت ، محاولاً أيضاً توظيف الظاهرة لمصلحته ، في الوقت الذي تفوّت فيه المعنى الإيجابي للانتقاد تلك السلبية التي يقابل بها السلطان الاجتماعي هذه الظاهرة .

مثل هذا المناخ التحريمي العربي يقود في جملة ما يقود إلى ما يلي :

١ ـ تسليط بوق السلطان السياسي الذي يجيد التزلف إلى السلطان الاجتماعي والالتفاف عليه . وهذا التسليط يفعل فعله في الحياة الروحية للمجتمع . ويمكن ملاحظة هذا الأمر في السنوات الأخير على سبيل المثال في شيوع القصائد العمودية ـ ولا أقول الكلاسيكية ـ النافخة في بوق السلطان السياسي والمدغدغة في الوقت نفسه للموروث الاجتماعي في الشعر ، وما يتأتى جراء ذلك من عرقلة لفعل الشعر الحديث في النسيج الاجتماعي فضلاً عن تضليل ذلك للوعي الجماعي وتزييفه له .

٢ ـ هذا المناخ التحريمي يحول بين الكتابة وبين الراهن . ولنضرب مثلاً برواية تطمح إلى إعادة إنتاج بعض جوانب المحيط المعاش بما فيه من تهريب أو رشوة أو قتل أو تجاوزات للقانون أو هدر للإنتاج أو نهب للثروات العامة أو اعتداء على حرّيات المواطنين ، إلى آخر ما يطفح به راهن الواقع العربي .

لسنا نتحدث عن الرواية التي قد تسمي الأمور والأشخاص بمسمياتها ، رغم أن ذلك معروف في تاريخ الأدب العربي والآداب كافة . فالوثائقية المعالجة فنّياً قدمت من الأعمال الخالدة ما قدمت . حديثنا هنا يعني رواية تبدل بأسماء المكان والأشخاص وقد تلعب بالزمان أيضاً ، وهي تخسر جراء ذلك فنيا ما تخسر ، ومع ذلك فهي لا تنجو من مغبّة فعلها ابتداء من مستوى الجيران والأقرباء مثلاً إلى مستوى المحاكم العلنية والسرّية .

هذه النقطة كما ترون تفتح الباب على عدة أمور أخرى لا مناص من أن نعرض لها وإن كان التعمق فيها يقتضي مقاماً آخر . ومن ذلك علاقة الأدب بالراهن . إذ أن ثمة من يروّج إلى أن كل كتابة تمتح من الراهن هي مناسباتية وعابرة ولاهثة خلف الأحداث وسطحية في نظرتها للواقع ، وأن الكتابة يجب أن تنتظر حتى ينجز الراهن ، ويغدو ماضياً ما ، قريباً أو بعيداً ليحق لها أن تتناوله ، وثمة من يروّج أيضاً إلى أن البعد الوثائقي في الإنتاج الأدبي ينزع عنه أدبيته .

مثل هذا الادعاء ، يدحضه الإنتاج الأدبي العربي وغير العربي . ومثل هذا الادعاء يفوت فرصة ثمينة على الكتابة العربية ، إذ يحرمها من العيون الغزيرة الموارة التي يتفجّر بها الراهن العربي . كما أن مثل هذا الادعاء يحرم الكتابة العربية من مغامرات فنية ملأى بالاحتمالات . ذلك أن المعالجة الفنية للراهن تستدعي في الغالب الجديد والتجديد ، ويكون على الكتابة هنا أن تواجه التحدي الفني إذ تواجه الأرض البكر ، المادة البكر ، مهما كانت الخبرات المتوارثة والمكتسبة .

٣ ـ يترتب على ما جاء في النقطة السابقة كما هو بارز في الكتابة العربية التي تعنينا ، لا كتابة السلاطين ، أن الكاتب إما أن يعزف عن الراهن . وإما أن يقبل عليه وجلاً ، متلجلجاً .

. . . . . .

ليس مصادفة أن نرى القصة القصيرة تتراجع في الوقت الذي يكشف لها فيه الواقع العربي كل يوم عن كنوزه الثمينة والمغوية وغير العصية . من تشيخوف إلى

جيمس جويس على ما بينهما ، ألم يكن راهنهما نبع قصصهما القصيرة ؟ قد يقال : ولكن ذاك تشيخوف وذاك جويس ، وأنا أضيف دونما حاجة لتوكيد تقديري بلا حدود لفن هذين الفنانين أن الأمر ليس في تواضع موهبة هذا الكاتب أو ذاك أمام المثلين اللذين أضرب .

إنني أدعي أن الخلل في العلاقة بين القاصّ المخضرم أو الجديد وبين الواقع في راهنه قد آذى علاقته بفن القصة ، وليس الأمر لأن الرواية تحاصر القصة القصيرة مثلاً ، أو ليس الأمر كذلك على الأقل ، إنه العزوف أيّاً كان عن الراهن .

إن الكتابة العربية غير السلاطينية ، تبدو وهي تقبل على الراهن ، في مواجهة ذلك المناخ التحريمي الضاغط والمعقد ، تجتهد تارة في الترميز ، تارة في الإنشائية ، فتأتي الرموز قاصرة وفقيرة وغير مقنعة ، وتأتي اللغة مترهلة أو سكرى ، ومضلّلة (بالكسر) ، عكس ما يتوخى الكاتب والقارىء المعني بهذه الكتابة .

كما يقود ذلك المناخ التحريمي هذه الكتابة في أحيان أخرى إلى تسطيح المعالجة ، أو تغليب الشعارية ، أو ممارسة لعبة القط والفأر مع الرقيب السياسي أو الاجتماعي .

ونخلص من ذلك إلى أن المناخ التحريمي يضغط على الكتابة غير السلاطينية باتجاه التدجين . والضغط هنا بألف لون ، كما أن التدجين بألف لون .

٤ ـ وهذا المناخ الموبوء يربك ـ إلى حد التعطيل ـ على مستوى آخر علاقة الكتاب ببعضهم ، داخل مؤسساتهم أو خارجها ، كما يربك ويعطل علاقة للكاتب بالقارىء ، وعلاقة القارىء بالكتابة . وهذا كله ما يؤذي في المحصلة لغة الحوار والعلاقات الديمقراطية فيما بين مرايا العملية الإبداعية المعنية/ الكتابة وأقانيمها الثلاثة : الكاتب ، النص ، القارىء .

* * *

المألوف أن ينتقل الكلام بعد ذلك إلى بدائل ، إلى حلول واقتراحات . وهنا أود أن أشدد أولاً على أن ما سبق تلمّسه لا يزال يُحتاج إلى جهود أكبر وأعمق ، وبخاصة إلى درس الأمثلة العيانية حتى تكون الخطوة التالية نحو البدائل أو الحلول أو الاقتراحات أدق وأرسخ ، وفي حدودي التي أعرف أنها دانية ، ليس لديّ ما أقدم في دعوى الخطوة التالية أكثر مما يلي :

١ ـ ليس للكاتب أن يلهو عن لعبة التدجين التي يمارسها المناخ التحريمي لحظة واحدة . إن السلطان السياسي والسلطان الاجتماعي بدرجة أدنى يبدعان كل يوم في تلك اللعبة ، وعلى الكاتب أن يبدع هو الآخر في هذه اللعبة / المحنة . ولعل اليقظة المطلوبة تكون في أن يقبل الكاتب على الراهن الزاخر ، أن يحيا الكاتب بالطول والعرض والعمق حياته كمواطن .

٢ ـ ومع ذلك أن لا يكون هاجس الكاتب في هذه المرحلة نشر كل ما يكتبه ، وبالتالي أن لا يكتب دوماً تحت وطأة لعبة التدجين والمناخ التحريمي الضاغط ، لابأس من أن تمتلىء فترة أو أخرى بعض الأدراج بالمخطوطات المنتظرة ، ولابأس من العودة إلى الأشكال البدائية لاتصال الكتابة بالقارىء ، قبل عهد المطبعة والمكتبة ، وليست هذه طهرانية ، ولا دعوة متطرفة ومزاودة . فمن المفهوم جيداً أن مثل الكاتب الذي نخاطب هنا ليس مطالباً بأن ينتحر ، ولا أن يحيا عقدة الشهادة ، ولا أن يكون المشجب الذي يعلق عليه القارىء أحلامه المنكسرة وغير المنكسرة . من المفهوم جيداً هنا أن للكاتب أن يسعى بألف سبيل وسبيل ، يكتب ويتصل تهريباً بالقارىء ، ينشر عبر هذه القناة أو تلك ، رسمية كانت أو غير رسمية ، يمشي على الصراط المسقيم تارة ، يقطع شعرة معاوية تارة أخرى ، للكاتب ، بل عليه أن يخوض في ذلك كله أو بعضه ، وما ألحّ عليه هنا فقط هو احتمال واحد شبه غائب من احتمالات عديدة ، متنوعة وقد تكون متناقضة .

٣ ـ وعلى مستوى آخر يبدو لي من الأهمية بمكان أن يكون التشديد قوياً في هذه المرحلة على لغة الحوار والعلاقات الديمقراطية فيما بين الكتاب المعنيين بهذا الكلام ، وفيما بين أولاء الكتاب والقراء المعنيين بهم . ولعلي لا أكون مريض الخيال إن ذهبت إلى أن يوسع القراء أن يلعبوا دوراً إيجابياً هاماً في هذا الصدد . لقد راج بين ظهرانينا قارىء معني بحكم تكوينه وموقعه بالكتابة غير السلاطينية . ولكنك ترى مثل هذا القارىء لا هم له إلّا أن يتسقّط عثرات هذه الكتابة ، ليغالي فيها ويجعلها كبيرة الكبائر ، فهو يرسل الأحكام القاطعة جزافاً ، ويخلط بين الكاتب وكتابته خلطاً عشوائياً ، وتتنازعه في علاقته بالكاتب أو بكتابة الكاتب العصبوية الحزبية أو الشللية الثقافية وبالمقابل ترى مثل هذا القارىء يتبنّى تبنّياً أعمى كاتباً ما أو كتابة ما ، فلا يعود يتبصّر فيما يأتيه . ولا يؤذي نفسه وحده بذلك ، بل يحرم ذلك الكاتب وتلك الكتابة من ضرورة تبصّر القارىء فيها وانتقاده لها وتواصله غير الأحادي الخطّ معها ، سواء أكان هذا الخط الأحادي سالباً أم العكس .

* * *

إنني أدرك أن ما تقدم ليس أكثر من ملامسة لمسألة شائكة . ملامسة تختلط فيها النفثة بالتفكر والتذكر ، والحثّ على المتابعة أيضاً .

الفصل الثاني

في جدل الأدب والثورة

ماالذي بوسع المرء أنْ يضيفه إلى ما اجتمع حتى اليوم من حديث الأدب والثورة ، سواء من موروث التجربة العالمية أم العربية ، وبخاصة في العقود الأخيرة ، حيث تفرّع هذا الحديث وقيل فيه وأعيد ، وهو يبدو سنةً بعد أخرى ، كأنّما يفارق أبعد فأبعد واقع الأمر العربي ؟

مفاهيم شتى ينطوي عليها هذا الحديث ، من علاقة الأدب بالسياسة والأديب بالسياسي ، إلى ايديولوجيا الأدب ، إلى التحزّب في الأدب ، وشعبية الأدب ، إلى استقلاليته ومسئوليته الاجتماعية وسوى ذلك مما بات معروفاً جداً ، دون أن يعني ذلك أن القول فيه قد نضج أو استوفي ، أو قارب .

هكذا تبرز إشكالية تساكن المفاهيم في هذا الحديث مقترنةً بمناخ الخيبة والفجيعة والقنوط ، فكيف للمرء أن يعود إلى الحديث زاعماً الإضافة ؟

لنعاين مثلاً ماذا تعني كلمة الثورة في أواخر الثمانينات العربية :

فهي أولاً تستدعي الدلالة على الكسر العنفي الذي شهده هذا البلد العربي أو ذاك ضد الاستعمار: الثورة التي حققت الاستقلال .

وهي أيضاً تستدعي الدلالة على الكسر العنفي ـ ومنه الانقلاب العسكري ـ الذي شهدته عدة بلدان عربية ضد هيمنة طبقة أو فئات إجتماعية ،بغية التحديث والعدالة ، وهنا تبرز أيضاً إزاحة هيمنة فصيل لفصيل من السلطة الناجمةعن ذلك .

وكلمة الثورة باتت تستدعي اليوم الدلالة في بلدان عربية أخرى على تحقيق أسرع وأقصى ما يمكن من اقتفاء البناء الاقتصادي والعمراني الذي حققه الغرب غير الاشتراكي خاصة .

كما أن للكلمة دلالتها في خطاب المعارضات العربية كافة على سعيها لكسر من تعارض معارضة بنيوية ، أو جزئية .

وكما هو معلوم ، فقد جرى الحديث عالياً في العقود الثلاثة المنصرمة على الثورة في الأدب ، أيضاً ، كما ساقت شتى الدعوات الحداثية ، من خارج المؤسسيّة الحاكمة ، ومن داخلها ، أو داخل بعضها أحياناً .

ماذا يترتب على ذلك من حديث الأدب والثورة اليوم ؟ هل يكفي تشخيص تساكن المفاهيم المتنوعة أيضاً ؟

لعل النظر النقدي في سائر ما كان من هذا الحديث ، أن يكون عتبة أيّ جديد فيه ، على ضوء ما اجتمع لنا في أواخر الثمانينات العربية . وعلى هديٍ من هذا النظر ،وابتغاءً له ، اخترت هنا أن أعود إلى عيِّنات مما ساقه خلال السنوات الأخيرة عدد من الكتاب ، وإلى بعضٍ من أهم النصوص الجديدة ، مسائلاً أولاً عن علاقات جديدة في جدل الادب والثورة . وما سيلي ذلك من استقراءٍ لعلاقات أخرى ، بفعل معايشة الحركة الأدبية العربية والتأمل فيها ، محكومٌ ، شأن العودة إلى العينات ، بالجهد الفردي وفسحة القول المحدود . فهذه المحاولة تتوخىّ لهجة جديدة للقول في أمر الأدب والثورة ، لا تقف عند المحفوظ المكرور مهما يكن الأساس الضروري فيه ، فاللهجة المنشودة لا تجبّ ما قبلها بضربة قلم ، وأنّى لها ذلك ، وانما هي تلحّ على التبصّر في الإنتاج الأدبي نفسه ، في أولاء المواطنين الممارسين للأدب ، فيما تسفر عنه هذه الممارسة في ظرف عربي محدد ، بات منذ سنين أشبه حقاً بعنق الزجاجة .

★

اما العودة الى ما ساقه عدد من الكتاب ، فقد اختارت الحالة الجزائرية في حدودماتيسر لي. ذلك ان هذه الحالة تلخص أنموذجياً العديد والأهم من جوانب

حديث الأدب والثورة . فالفعل الاستعماري والتحريري واللغوي والديني ، وفعل التخلف والمثاقفة والمؤسساتية وسواهاً مما يفعل بالأدب أي فعل ، كل ذلك يجتمع في حالة كالحالة الجزائرية ، وغالباً على نحوٍ أنموذجي . من هنا لا يبدو مصادفة أن تكون جدلية الأدب والثورة حاضرة في هذا الذي سنعرض له من حديث الجمهرة الأساسية من الكتاب الجزائريين[1] .

١ ـ يلاحظ أولاً أن السنوات التي أعقبت الاستقلال عام ١٩٦٢ لم تكن ناشطة أدبياً ، كما كانت خارج الأدب . لقد تأخر الأمر قليلاً ريثما تهيأت نسبياً للمجتمع أسبابه الجديدة اثر الحرب التحريرية والليل الاستعماري المديد البالغ الحلكة . هكذا جاءت الولادة الجديدة للأدب في مناخ الهزيمة الحزيرانية عام ١٩٦٧ والتي كانت بالغة الفعل ، ليس في البلدان المتاخمة لساحة الصراع العربي الاسرائيلي وحسب ، بل في البلدان العربية كافة .

وعلى الرغم من أن المقارنة ستكون ظالمة ، إلاّ أنّه يبدو لي أنه قد يكون من المفيد أن نستحضر هنا السنوات القليلة التي أعقبت ثورة اكتوبر عام ١٩١٧ في الاتحاد السوفياتي ، والتي شهدت نشاطاً حمياً في الإنتاج الأدبي ، والمساهمة الأدبية في الصراع الاجتماعي ، وتهيئة الأسباب الجديدة للمجتمع . ففي هذه الفترة علت وتنوعت الأصوات جميعاً ، ما عدا الصوت المعادي للثورة وفي هذه الفترة قامت كما هو معروف تنظيمات ثقافية شتى ودور نشر عديدة وسوى ذلك من أشكال ممارسة الأديب والمثقف لمواطنيته ، دون أن يكون ذلك دوماً صادراً عن /أو متقفّياً للدولة والحزب . وقد صدر أول بيان للحزب عن الأدب عام ١٩٢٥ ، كما أن اتحاد الكتاب قد تأسس عام ١٩٣٢ ، وبعد ذلك بعامين كان اعلان الواقعية الاشتراكية .

---

(١) لقد جاء هذا الحديث منذ سنوات قليلة جواباً على أسئلة الصحافي والأديب اللبناني أحمد فرحات وهو عيّنة مغرية لمثل محاولتنا هنا ، ولكنه بمعزل عن ذلك ، وخلاف ما يبدو عليه للوهلة الاولى كنشاط صحافي ادبي ، قد أسفر عن الكثير مما يعني جدلية الأدب والثورة اليوم . انظر كتاب : أصوات ثقافية من المغرب العربي ، الدار العالمية ، بيروت ١٩٨٤ وقد استقينا منه سائر المقتطفات في هذه الفقرة .

. في الجزائر سوف يكون الانتظار قليلاً لتبرز التخوم بين أدب ما قبل الاستقلال وما بعده. وفي هذا الذي تلا يبدو أيضاً التمييز بين ما يسميه محمد صالح حرز الله بتيار الثورة التحريرية ، حيث يغلب الإنشاء والخطابية والتقليدية في الأشكال ، وبين التيار الآخر ، الجديد ، الشاب . وفي هذا التيار ثمة من بدأ من قبل ضمن التيار التحريري ، وتابع من بعد ضمن التيار الجديد ، مثل بن هدوقة والطاهر وطار ، فيما ظل أقران أولاء في حدود تيارهم ، مثل عبد الله الركيبي وأبو القاسم خمّار وصالح خباشه ومحمد صالح صديق . .

٢ ـ ليس للمرء أن يغفل البتّة عن المسألة اللغوية في الحالة الجزائرية . فبعد ربع قرن من الاستقلال لا زال لأمر الكتابة بالفرنسية إشكالاته ، وإن باتت سوى ما كانت عليه . ويهمني في هذا السياق أن أسجل ما قاله الطاهر وطار في هذا الصدد : «لقد كان أدب الخمسينات ـ باللغة الفرنسية ـ أدباً وطنياً له حظ التعامل مع العواطف الوطنية المشبوبة . أما أدب الستينات والسبعينات، ومنه الأدب الجزائري بالعربية ، فهو من ناحية يؤسس إبداعه ، ومن ناحية أخرى يتعامل مع الواقع ، باستنطاقه ومناقشته وتحليله . وأنا شخصياً أتساءل دائماً : لماذا لم يبرز الادب الاشتراكي في الجزائر إلا مع الكتابة باللغة العربية ؟» .

٣ ـ هذا القول ، فضلاً عن أنه ينم عن موقف وطني وديمقراطي من أمر الكتابة بالفرنسية ، ينقلنا بعد النقطتين الممهدتين السابقتين إلى (زبدة الحديث) ، إلى هذا الأدب الذي يؤسس ، الى اللون الاشتراكي فيه . وهنا نرى الهموم التي شغلت جلّ الأدب إبان انطلاقته ، من (فتوحات الثورة الزراعية) كما يعبر بوشفيرات عبد العزيز ، إلى البيروقراطية والانتهازية وسائر معوقات محاولة البناء الاشتراكي أو التحول الاشتراكي كما يعبر محمد صالح حرز الله مضيفاً : «هذه المضامين والأفكار الجديدة كانت بعيدة كل البعد عن اهتمامات الأجيال السابقة التي كانت محصورة في مقاومة الاحتلال في نطاق فكري محدود» . ولا ينسى حرز الله أن يذكر أيضاً الهجرة من الريف ، والهجرة من الوطن ، والمرأة ، والهزيمة الحزيرانية ١٩٦٧ والتحالف الرجعي الامبريالي . وهذا ما يذهب إليه أيضاً خلاصي الجيلالي .

هي مرحلة جديدة اذن ، لم يكن ثمة مناص معها أمام الأديب إلا أن يحاول الخروج من إسار القصيدة التقليدية ، من إسار النثر القديم في القصّ . . مرحلة استدعت حلولاً فنية خارج السائد والموروث . مرحلة باتت معها على سبيل المثال الأنصع ثلاثية محمد ديب تغدو ماضياً . وعلى الرغم من قرب العهد ، وتواشج الماضي مع الحاضر ، إلا أنه يظل ماضياً ، ويروح ينأى فيها يحث الحاضر الخطى نحو مستقبل ما . وخلال أقل من عقدين يكون الكثير . وبعد أقل من عقدين ينطلق أيضاً صوت كصوت مرزاق بقطاش «كل ثورة في العالم أنتجت وتنتج أدبها . كل حدث عظيم له ابداعه العظيم ، ومع ذلك فإننا في الجزائر لم ننتج بعد أدباً في مستوى ثورتنا العظيمة» . وفيها يرى بقطاش في ثلاثية محمد ديب ونجمة كاتب ياسين خطاباً متميزاً لإرهاصات الثورة ، يضيق بالتقصير في الخطاب الذي تلا . وبقطاش يعول على الأدب في المآل العربي الفاجع اليوم . فهو يرى الأدب ، بعد فشل السياسات العربية ، الصورة الأصدق للتعبير عن مستوى حالنا الاجتماعي والحضاري في العالم ، كما يراه السلاح الأقدر في معركة التحدي الحضاري التي نواجه . ولئن كان هذا الكلام ـ وسواه مما رأينا وسنرى لغير بقطاش ـ يستدعي الكثير ، إلا أننا لن نعرض هنا إلا الى ما يتصل من ذلك بغرضنا مباشرة .

إن بقطاش يعبر دفعة واحدة عن الفجيعة بالمآل الثمانيني العربي ، الأدبي والسياسي ، ويلح جراء ذلك على المثال الأدبي والسياسي ، وهو إلحاح طالما عبر عنه الأدباء في اللحظات التي يفارق فيها الواقع المثال .

٤ ـ على أن آخرين يذهبون مذهباً مدققاً آخر في هذا الذي أسفرت عنه فترة قصيرة زاخرة ـ أقل من عقدين ـ توجز الحالة العربية ببلاغة .

فهذا بوشفيرات لا ينفي أهمية أن يكتب جيل ما بعد الاستقلال عن الثورة التحريرية ، استناداً إلى نتف الذاكرة والأشرطة الوثائقية الأصلية وما إلى ذلك . لكنه لا يرى أن يطالب هذا الجيل بالكتابة عن أحداث تلك الثورة ، بل عن امتداداتها والتحولات التي أحدثتها لصالح الشعب .

ويذهب عمار بلحسن خطوة أبعد حين يؤكد على أن مادة وحركة الوعي الفني والسياسي واحدة ، ثم يقول : «نحن لسنا بحاجة إلى بتواقين في مسيرتنا الأدبية الحضارية . مثل هؤلاء قد يصلحون لغير مجال الأدب . فالأدب الحقيقي هو الذي ينطلق من الذات ولا يهاب الاصطدام السطحي أو العميق بالواقع وصولاً إلى طرح رؤى مستقبلية . الأديب الجيد هو الذي يتجاوز المراحل ويكون عرافاً ، نبياً ، ساحراً (. . .) لقد انتهى زمن الصراخ الحماسي المسمّى أدباً . . انتهى زمن الشعارات والمحاكاة والمحاباة وحلّ محله زمن الحساسية الجديدة . . زمن الاختلاف في المنطلق والتوجهات . . زمن الفهم الأصولي للقوانين المتحركة للصراع الانساني سياسياً وابداعياً وعلى مختلف الوجوه» .

ويلتفت عمار بلحسن إلى ما أفاده الأدب جراء المكاسب الديمقراطية . ومن ذلك طبيعة معالجة القصة في الجزائر لما هو محرم أو شبه محرم ، خاصة في أقطار عربية أخرى ، إن طبيعة المعالجة تغدو أمراً آخر على مستوى الفن حين يتخفف من ضغط المحرم ، فتنفتح للأساليب والأشكال إمكانات أثرى ، وتتوفر للرؤية كذلك تاريخية أكبر وأدق .

على أن بلحسن يبالغ من ناحية أخرى حين يذهب إلى أن الكتابة المتعاطفة مع المهمات الوطنية تسيء إلى الأدب والقضية معاً . فمثل هذه الإطلاقية تظلم شطراً مهماً من الانتاج الأدبي ، إذ العلة ليست في التعاطف بل في كيفية تجسيده فنياً .

إن جراءة شطر من الانتاج الأدبي في الجزائر على المحرم الجنسي مثلاً ليست بأمر غير ذي بال . فحين نرى في رواية بن هدوقة (نهاية الأمس) ثلاثة نماذج للعملية الجنسية ، أو حين نرى في رواية بو جدرة (التفكك) ثلاثة نماذج أيضاً للحياة الجنسية ، أو حين نرى شخصيات الزاوي أمين في روايته (صهيل الجسد) . . . فإننا ينبغي أن نعنى بهذه البرهة التعبيرية التي توفر للكاتب أن يخلق بشراً من لحم ودم في فنه ، وليس هيكلاً عظمياً. هذه البرهة التي توفر إمكانية أكبر لتكوين الشخصية الروائية ولإيقاع المجتمع الروائي ومرجعيته ، كما توفر لرؤية الكاتب في مثل المناخ العربي

السائد مزيداً من الغنى والعمق ، وتدفع بمسئوليته الاجتماعية إلى مدى أبعد ومتخفف من الزيف والجبن والرياء .

لقد تجلت برهة الجسد بشتى حاجاته وحالاته في شطر كبير وهام من موروثنا الأدبي وغير الأدبي ، من الجاحظ إلى التوحيدي إلى الأصفهاني إلى سواهم . . . مما يغيّبه اليوم أدعياء التعلق بذلك الموروث ، ضمن محاولة كبح انطلاقة المواطن بجماعه ، جسداً وفكراً ، إنساناً . وإنما أستطرد الى ذلك لأنني شهدت في صيف ١٩٨٥ في لقاء مع واحد من أصحاب شأن الكتاب العربي في الجزائر ، وكانت قد وصلت إليه للتو من المطبعة رواية لرشيد بوجدرة ، فرماها قرفاً مطلقاً السباب على مثل هذا الأدب الوقح ، لاعناً الظروف التي تسمح بطباعة مثل كتابة بوجدرة . رغم ذلك ، فإن كتابة بوجدرة تنتشر في الجزائر ، وهذا أمر جدير بالاعتبار .

٥ ـ في نقلة أو حركة أخرى من هذا الحديث الجزائري نرى كيف يُشخص الراهن العربي وموقف المثقف /الأديب إزاءه ، وذلك من خلال هذا الذي يسوقه الطاهر عيشة والعربي الزبيري . أما الأول فيقول : «إن مواطننا في أغلب الأقطار العربية ، عبارة عن رقم بشري ، يأكل ويشرب ، ينام ويشكر الله وممثله على الأرض . ولا يحق له أن يفكر بأمر يخالف إرادة هذا الممثل الكبير . . هل من المعقول أن ننتصر بمواطن من هذا النوع ؟» .

ويقول عيشة ايضاً : «إن انعدام الديمقراطية ـ إلا في الخطب والأغاني والاذاعات والصحف الرسمية طبعاً ـ هو أخطر مشكل يواجه الانسان العربي اليوم . إنه بمثابة معادل موضوعي لوجوده الكياني أو عدمه» . وفي خطوة أخرى مما يرسم الطاهر عيشة تطلع نتائج زمن النفط العربي : «انسان استهلاكي تواكلي . أراض زراعية بلا زراعة . مصانع لا تنتج . جيوش بيروقراطية لا جدوى من وجودها . قمع . إغراء أصحاب الضمائر والطاقات على ترك أقطارهم والخضوع لسحر النفط . . . الخ» .

في هذا التشخيص الكاوي والحارّ الذي لا يقلل من مصداقيته ما يضجّ به من وجع ومرارة وقتامة مطبقة ، أين يبدو الأدب ؟

الطاهر عيشة يسخر من الشعراء الذين يتغنون بجمال أرضنا الخضراء ، فيما الأمر على ما هو عليه . أما العربي الزبيري فيرى المثقف في الجزائر وفي الوطن العربي عامة راضياً بدوره في مؤخرة الركب ، لاهثاً خلف القرارات ، ويشبه الأمر بما كان مع أدباء القصور .

كلاهما ، الزبيري وعيشه ، لا يرى في الراهن فاعلية تذكر للأدب والأديب ، وإن كان من الجليّ أن الفاعلية المفتقدة ليست واحدة لديهما . كما أن دعوى الديمقراطية التي يتناولان ليست واحدة . فالعربي الزبيري يقول في مقام آخر تحت عنوان (أدب السلطة وسلطة الأدب)[1] : «هناك من يزعم بأن الكاتب التقدمي هو الذي يبتعد عن السلطة بابتعاده عن الوباء ، ويجند قلمه ضدها . ومن البديهي أن هذا الزعم لا يرتكز على أي منطق ، لأنه يهمل كون كثير من الأنظمة ثورية تعمل لفائدة الجماهير الشعبية ، ومن ثمة ، فإن الابتعاد عنها سرعان ما يتحول إلى مناهضة للثورة» .

وفي المقام نفسه نقرأ للزبيري في الحلقة الثالثة من دراسته (الغزو الثقافي في الجزائر ١٩٦٢ ـ ١٩٨٢) : «لقد أصبح موضة أن يتحدث الشباب في رحاب الجامعات أو في النوادي والمقاهي والملتقيات على اختلاف مستوياتها عن أزمة الديمقراطية . ويعزو جلّ المثقفين تدهور الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافية في البلدان المتخلفة إلى انعدام الديمقراطية .

وبما أن الأغلبية تحرص دائماً على عدم الظهور في زي المناهض للديمقراطية ، فإننا لا نكاد نجد من يستفسر علمياً وبشجاعة عن نوع الديمقراطية التي يجب أن تضمن ممارستها في المجتمعات المضطهدة ، لكي تتمكن من الخروج من دائرة التخلف» .

من الحق أن هجس الإنتاج الأدبي العربي بالديمقراطية يتفاقم ، ومثل ذلك تتفاقم شكوى ذلك المواطن المنتج للأدب خارج إنتاجه أيضاً . ومن الحق أن هذا

---

(١) مجلة الرؤيا ، العدد ٥ عام ١٩٨٤ .

التفاقم لا يترافق مع الاجتهاد في تحديد تخوم الديمقراطية المنشود ، . ولكن هل هذه مهمة الأدب ؟ وإلى أي حد هو قادر على ذلك ؟ أليس بحسبه أن يرسم ما هو ليس بديمقراطية مثلاً ، وتحديد ما هو ليس بالشيء ، أليس خطوة في سبيل تحديده ؟ أليس بحسب الأدب أن يجسد الشكوى من فقدان الديمقراطية واللوبان عليها والمعاناة من أجلها ، وعبر ذلك تروح تتلامح شيات وإرهاصات وتأملات وأفكار ، تعين عملية بناء الديمقراطية في المجتمع ، خارج الإنتاج الأدبي ، وحيث يكون للأديب كمواطن آخر أيضاً ، مساهمة أخرى أيضاً ، ولكنها ليست عين مساهمته في انتاجه الأدبي ؟

على ضوء هذه التساؤلات نرى الانتاج الأدبي العربي المعانق للديمقراطية المهدورة يلوب على الحد الأدنى من مدنيّة المجتمع وحقوق الاجتماع البشري ، من القبلة إلى الاعتقاد إلى النشر إلى سائر تفاصيل الحياة . وهذا الانتاج يصلب عوداً ويتقدم أبعد فأبعد عن الحدود الدنيا لما يرتجى منه في معركة الديمقراطية . وبالطبع ، فذلك لا يعني أن نغفل عن العديد من الأدباء الذين اختاروا سبيلاً أهون ، إذا لم يكونوا منحازين إلى قامع الديمقراطية . كما أن ذلك لا يعني أن نغفل عن الطفح المتعاظم في الانتاج الأدبي العربي مما يزوّر الوعي ويذكي القمع ، سواء عبر نفخه في بوق قامع الديمقراطية أم في إشاعته سائر ما يعرقل النزوع والسعي الديمقراطي من تزييف أو تيئيس أو عدميّة أو استهلاك ثقافي أو ظلامية فكرية أو غريزية إلى آخر تلك العراقيل التي تكاد تبدو بلا نهاية .

على ضوء التساؤلات السابقة علينا أن نرى في إنضاج الأدب ، من قوام القصيدة إلى عالم الرواية . . علامة على ممارسة الكاتب لمواطنيته ونهوضه ببعض عبء الديمقراطية .

وثمة قبل ذلك وبعده تلك العلامة التي يرسمها عشرات إن لم نقل مئات الأدباء العرب من الرازحين في السجون أو الذين قضوا فيها أو الذين تتقاذفهم في منافيهم بقاع الأرض ومثلهم مئات إن لم نقل آلاف النصوص التي تعاني مثل مبدعيها .

وهذا كله ، أليس من جديد الحديث العربي في جدلية الأدب والثورة ؟

*

قبل أن ننتقل من حديث الأدباء إلى حديث النصوص قد يكون من المفيد بلورة النقاط التالية إستناداً إلى ما تقدم :

* في معاناة ، أدب وليد ، أدب غض ، تبرز إشكالات جمة ، من اللغة إلى الثقافة ، من المحرمات إلى أولوية الموقف النقدي والفكر النقدي ، من الإلحاح على المسؤولية الاجتماعية إلى الإلحاح على الديمقراطية إلى سوى ذلك مما ترتب على قيام حالة اجتماعية جديدة .

* وقد برز فيها تقدم الحرص المعلن أو المبطن على ترك مسافة ما بين الأدب وبين التعبير المؤسّسي السياسي والاجتماعي السائد . حرص لا يفرط بالمكاسب الديمقراطية ، ويتجاوز الترجيع الشعاري ، ويسعى لبلورة المسؤولية الاجتماعية للأدب على نحو جديد ، تتمايز فيه التخوم بين الأدبي والسياسي .

* ونشير هنا إلى أمرين في الرواية والمسرح :

ففي الرواية تضغط محاولة التأرخة الروائية لهذه المسافة التي تلت الاستقلال وهي لا تتجاوز ربع القرن . وهو ضغط متلبّس بالشهادة على الراهن . فالمسافة الزمنية لا تكاد تفسح للتأرخة وحدها .

مقابل ذلك نلاحظ في سورية خلال السنوات الأخيرة أن الرواية أخذت تمعن في التفاتها إلى المفاصل والعقود الممتدة حتى مطلع هذا القرن . فهل استدعى ذلك ضغط الراهن وأخّر الشهادة الروائية عليه لصالح التأرخة ؟ هل استدعى ذلك الالتفاتة إلى جذر الراهن في هذه الفترة أو تلك من الماضي ؟

لقد مرت بنا كلمة بوشفيرات ، وأمامنا روايات بن هدوقة وواسيني الأعرج وسواهما . . وفي سورية تبرز أعمال هاني الراهب وبوسف المحمود وسواهما ، وفي حدود علمي ثمة مخطوطات هامة من هذا القبيل سوف تظهر خلال المستقبل القريب . وأحسب أنّ عليّ أنْ أنوّه في هذا الصدد بمحاولة حيدر حيدر من سورية القيام بتأرخة روائية مما يحاوله الكاتب الجزائري وذلك في روايته (وليمة لأعشاب

البحر) التي تؤبن مرحلة عربية بكاملها من خلال ذلك البناء الروائي المترامي فيما بين الجزائر والعراق .

هذا عن الرواية . وأما في المسرح ، فيحضرني ما يسوقه بعض المسرحيين حول تراجع المسرح الجزائري أو مراوحته . إن مصطفى الكاتب يعلل ذلك بالمعطيات السياسية الجديدة من جهة ، وسيادة مفهوم خاطىء للمسرح الملتزم من جهة أخرى . ويذهب الكاتب إلى أن النصوص المسرحية قد تحولت مع هذا المفهوم إلى شعارات برانية تفتقر إلى الفهم الابداعي الخاص للفن المسرحي . يقول : «فالمسرح فن قبل أيّ شيء آخر وبتطور هذا الفن تتطور رسالته الاجتماعية والفكرية» . ومن المهم - والطريف أيضاً - أن نرى مخلوف بوكروح وهو يؤكد تلك الأسباب لحالة المسرح الجزائري ، يقول معلقاً بعد قرابة العقدين على بيان المسرح الوطني الصادر عام ١٩٦٣ «على العموم أنا لا أميل إلى لعبة الإسقاطات المباشرة على الإبداع . الإبداع لا يوجه بقرارات ولا بمانيفستو من هنا أو هناك . لكنني احترم الغاية من جراء هكذا كلام في بلاد خارجة لتوها من أظلم كابوس استعماري عرفه التاريخ البشري» .

* لقد كانت اللامركزية معطى إدارياً وسياسياً جديداً دفع مع سواه بالقول السابق في المسرح . وهذا يقودنا إلى شكوى الكاتب الجزائري من أمر النشر والتوزيع . هذه الشكوى التي يشاركه فيها الكاتب العربي بعامة ، نراها تطّرد كلما اطّردت الإمكانيات المؤسساتية التي يفترض فيها أن تساعد على عكس ذلك .

لم يكن أمر الأدب معنّياً من قبل كما هو في هذه المرحلة بمسألة الانتاجيّة ، بوضع الكاتب كمنتج ، بوضع انتاجه ، بالقارىء الذي يتلقى هذا الانتاج . وهذه المسألة تتصل في حالتنا أو يتفرع عنها أمر الرقيب العربي العتيد ، الجمارك ، التصدير ، الاستيراد ، لجان القراءة ، محو الأمية ، بيروقراطية المؤسسات العامة المعنية ، المسخ الرأسمالي في المؤسسات الخاصة المعنية ، العملة الصعبة ، غلاء الكتاب . . أجل إن هذا كله في صلب المسألة مثلما أن صلبها النظري في اطروحات بنيامن أو مارشري مما يتصل بالنص وبالمبدع وبالمتلقي .

وحضور ذلك في هذا السياق ضروري اليوم جداً . وهو ليس استطراداً متباعداً عن جدلية الأدب والثورة ، إلا حين تكون فقط محفوظات شعارية وخلاصات نظرية مقدسة ومتوارثة ، تأنف من الغوص في العياني والتأثر به كما التأثير فيه .

لقد تسنى لي أن أجتمع إلى واحد من مسؤولي أمر الكتاب العربي في الجزائر صيف ١٩٨٧ ، وكان في جملة ما أوضحه لي من مبررات تحديد استيراد الكتاب العربي ، أن ذكر الاعتماد على الذات وضغط الاستيراد والأزمة الاقتصادية العالمية . . . وأيضاً الاكتفاء من الكتب الأدبية أو كتب العلوم الاجتماعية والانسانية ، وجعل الأولوية للكتاب التكنولوجي . وكنت قبل ذلك بأيام قد استمعت إلى حديث مماثل إلى درجة تطابق العديد من التفاصيل ، في تونس من بعض القائمين على أمر الكتاب ، خلال دورة ١٩٨٧ لمعرض الكتاب .

حسناً : أليس لهذا الكلام الذي هو قرار أيضاً ، من صلة بجدلية الأدب والثورة ؟

نأتي الآن إلى بعض النصوص . وأولها رواية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) والتي ظهر جزؤها الأول (التيه) عام ١٩٨٤ ، وجزؤها الثاني (الأخدود) عام ١٩٨٥ ، وينتظر ظهور جزؤها الثالث (تقاسيم الليل والنهار) قريباً ، وقد يكون ثمة جزء رابع كما يؤكد الكاتب .

إنها المرة الأولى التي يقدم فيها كاتب عربي رواية بمثل هذا الحجم . وكلمة الحجم لا تعني هنا فقط آلاف الصفحات ومئات الآلاف من الكلمات ، ولا الأجزاء الثلاثية أو الرباعية . . بل تعني بناء الكاتب لهذا العالم الروائي الممتد زمانياً ، ومكانيّاً ، المؤار بمئات من البشر والعلاقات والصراعات والهموم والأطروحات والأحداث المصيرية .

ولئن كان الكاتب قد وضع جغرافية خاصة بروايته ، فإن الخطاب العربي لهذه الجغرافية ليس بحاجة إلى شرح أو تأويل . كما أن الدلالة العالمية على ماهو (عالمثالثي) في هذه الرواية لها من الجلاء والقوة ما يكفيها .

كيف جرى الانتقال العربي من البداوة إلى حضارة النفط ؟ وكيف تفاعل التخلف مع الفعل الاستعماري في بنى المجتمع ؟

هذا تلخيص (جائر بلا ريب) كأي تلخيص للسؤال المركزي في ملحمة مدن الملح . سؤال ينفتح على العمل والثروة والحكم والحب والدين والموت والقتل والتدمير النفسي وموت القيم ونهوض القيم والصلة بالعالم ، سؤال يتصل بصناعة التاريخ ، بالتخلف والتنمية والحضارة ، بالذات وبالآخر . . . وفي الكثير من هذا الذي يتصل به السؤال يمكن لباحث أو مجموعة من الباحثين أن يضيفوا الكثير ، وقد جرى بعض ذلك في النفط والبداوة والقيم والنهب . . . ولعل ذلك أن يكون أوفى ميدانياً ورقمياً من الرواية . لكن عبد الرحمن منيف وحده من يستطيع كروائي بامتياز أن يقدم (حياة) السؤال . وفي حياة السؤال مقدماته وإجاباته أو بعضها ، وسؤال آخر منه يولد .

هكذا شيد منيف معمارية روائية عربية هي أيضاً معمارية روائية عالمية ، مثلها مثل الشوامخ في تاريخ الرواية وحاضرها ، بدءاً من طريقة السرد التي اجترح ، إلى طريقة نسج علاقات مجتمع مدنه الملحية ، إلى نوعية ذلك النسيج ، إلى آخر معالم البنيان الذي قدم ، مما يؤهله لما نزعم من مكانة ، ويجعله ثورة في الرواية العربية .

ولكن ، هل المطلوب ثورة في الرواية ؟ أم رواية للثورة ؟
تلك هي الصياغة القديمة للسؤال في مثل هذا الصدد . ومن حسن الحظ أنها لم تعد الصياغة السائدة .

ثورة في الرواية ؟ حسناً ، ثمة من يزاود على هذا القول ويرى فيه نزوعاً نخبوياً ، نكوصاً عن ثورية الأدب واجتماعيته ، لوثة للبورجوازية الصغيرة . . فالمطلوب هو رواية عن الثورة القائمة أو المنشودة أو التي كانت . ولقد فات أوان مثل هذه المزاودة .

- فمن جهة أولى ثمة المآل العربي الثمانيني لما تقدمه منذ أواسط القرن خاصة ، من محاولات الكسر العنفي الاستقلالي الجماهيري ، أو الانقلابي . . وثمة وثمة ، مما وصل بالمواطن العربي إلى مارسمه الطاهر عيشه ، إلى التهميش والجوع ، وكذلك ماوصل بالأرض إلى التفتيت والتمويت ، مما بدا معه الأمر عملية تدمير للمجتمع وتخليد للمماليك الجدد .

من جهة أخرى ، وفي الآن نفسه ، كان للأدب مساره المعقد والمتعثر من أجل قوام أكثر استواء ، أكثر وعياً لذاته ، لموروثة ، وللأدب العالمي ، ولموقعه في دنياه . هكذا كان ما كان خلال عدة عقود في القصة والرواية والقصيدة والمسرح والنقد الأدبي ايضاً .

ولا ريب أنه كان في ذلك ، ولازال ، وسوف يبقى إلى أمدٍ لا يبدو قريباً ، التواءات وتعرجات أقلها ما يقال في أزمة الشعر منذ السبعينات . ولكن من يستطيع أن ينكر اليوم ما تحقق على يد أدونيس أو محمود درويش ؟ من يستطيع أن ينكر ما تحقق على يد الطاهر وطار أو صنع الله ابراهيم ، جابر عصفور أو يمنى العيد ؟ من يستطيع أن ينكر ما تحقق على يد عبد الرحمن منيف ؟

هي ثورة في الأدب ، أو بقدر أقل من الحرارة هي من الثورة في الأدب . ولكن أليس ذلك من الثورة خارج الأدب ، حين تعني هذه الكلمة الحلم بالعدل والهناءة والحضارة ؟

*

للمزيد من إنارة ذلك أنتقل الآن إلى نصّين غير عربيين . الأول هو رواية (المعلم ومارجريتا) للكاتب السوفياتي بولغاكوف ، والثاني هو رواية (الحب في زمن الكوليرا) لماركيز .

(المعلم ومارجريتا) لقيت مالقيت ، شأن عديد من الأعمال التي لم يرها الخط الرسمي للثورة ، خط سلطة الثورة آنئذٍ ، منسجماً معه ، حتى كانت السنوات الأخيرة ، فاختلف النظر في أمر هذه الرواية ، وفي سواها .

ليس همّ هذه الإشارة هنا أن تذهب إلى ما يحلو لبعض من ينصبون أنفسهم سدنة للخطاب التقدمي في ثقافتنا ، ان يذهبوا إليه ، حيث تقوم قائمتهم على العسف الثقافي والجدانوفية وما إلى ذلك ، وأعناقهم منصلبة على البريق الثقافي في عواصم الغرب غير الاشتراكي .

همّ هذه الإشارة يذهب إلى التفكر أولاً في الرواية نفسها ، فيما تنطوي عليه (المعلم ومارجريتا) من تحديث لعمارة الرواية ، تلقي في أعمال ماركيز من عناصره الكثير مما سبق إليه بولغاكوف قبل عشرات السنين ، وخاصة في نشاط التخييل والأسطرة .

والسؤال الآن : ماذا في رواية تراكب بين زمن المسيح وبيلاطس والراهن الثلاثيني الموسكوفي ـ زمن كتابها ونشرها المفترض ـ من الالتزام ؟ ماذا في رواية تنكأ جراح الماضي والحاضر ، الأسطورة والواقع ، من المسؤولية الاجتماعية للأدب ؟

ولننتقل من داخل الرواية إلى خارجها . لننتقل إلى حياة هذا النص الذي كتبه فلان ، وتعاملت معه السلطة الفلاني أو الحزب الفلاني أو الثورة الفلانية على هذا النحو أو ذاك ، في هذه الفترة أو تلك .

فمثل هذه النقلة ، كما في التفكر في الرواية نفسها ، هو ما يُزعم أنه سوف يثري حديث الأدب والثورة ، ويجعله أقرب إلى تحت ، إلى الأرض ، إلى واقع محدد ، منه إلى سماء النظر والنظرية . ولعل أبسط ما نخرج به من حالة (المعلم ومارغريتا) مما يهمنا اليوم ، هو أن موقف الشرعية الحاكمة من النص ليس فيصلاً في قيمة هذا النص ولا في ثوريته ، مهما كانت تلك الشرعية . وهذا القول ليس بعيداً عن الحاكم الشرعي في الاحزاب غير الحاكمة أيضاً .

هذا البسيط الذي نخرج به من رواية كهذه ، طالما كابد منه الأدب والأدباء ، وطالما كابدت منه السلطة الثورية على مر التاريخ . فهو إذن ليس بجديد . لكنه أمر يتجدد في كل حالة ، مع كل صراع بين حاكم ونـصّ . وليس ثمة ما يشير إلى حل ناجز إلا في يوتوبيات بعض الأدباء والمناضلين والساسة . إن حالات التطابق المطلق بين الأدب والسلطة أو التفاوت المطلق بينهما ـ وهي جمّة وشديدة العيانية ـ لا تكفي لرسم حلّ ناجز . بل إن هذه الحالات الواضحة المحددة سلباً أو إيجاباً هي أسهل مافي هذا الأمر .

ونتابع مع ماركيز .

لقد جاء هذا الكاتب إضافة تاريخية للرواية العالمية . ولقد فعلت أعماله المنقولة إلى العربية خلال السنين الأخيرة في القارىء العربي وفي الكاتب العربي الكثير فيما أزعم . وربما بدا للوهلة الأولى أنه سيقع اختيار الحديث على (خريف البطريرك) من بين رواياته في مثل هذا السياق . لكنني اخترت (الحب في زمن الكوليرا) إلحاحاً مني على متابعة ما أثير في هذا السياق ، من خلال نص لا يبدو للوهلة الأولى مغرياً لمثل هذه المتابعة . فماذا في رواية تعنى بالحب ـ كجذر للوجود الانساني ـ من أمر الثورة ، ونحن في بلد من العالم الثالث سواء أكان في أمريكا اللاتينية أم هنا ؟ ماذا من الثورة في رواية ترسم درساً ـ فتحاً في السرد ؟ إنها حقاً رواية تحفل بشكل ما من التأرخة الروائية لعشرات السنين الأمريكية اللاتينية ، لكن البحث فيها هو عن الحب ، وفي الحب . الهاجس فيها هو جذر الوجود الانساني المحدد عيانياً في زمان ومكان وبشر ، رجل وامرأة ؟

في هذه الرواية ، كما في روايتي منيف وبولغاكوف، لم يتأتّ الإنجاز التاريخي لأيّ من الكتاب الثلاثة بفضل المهارة التقنية وحسب . فالموهبة الفذة هنا ، عبقرية الإبداع هنا ، جاءت أيضاً في استيعاب التاريخ والأحساس العميق به ، مما سرى كالنسغ في كل من الروايات الثلاثة ابتداءً من أدق وأصغر تفاصيلها . لقد غدا النص هنا نشيداً للجماعة ، أغنية للجسد ، نظراً في التاريخ ، شهادة على الراهن ، معانقة

للحلم ، نشاطاً غامراً للتخييل ، انحيازاً حاراً للحرية ، هجاءً لاذعاً لما يعكر صفو الاجتماع البشري من مال أو حاكم أو تخلف أو تزييف . . وفي هذا كله ما يدعونا إلى الثورة/الحلم ، إلى غد العدل والهناءة ، إلى الاحتفال الجماعي ، إلى العمل واللعب ، فيهذا كله جدل الأدب وهذه الثورة .

*

ليست فسحة الكتابة والعمل عامة في بلادنا ، ولن تكون عما قريب ، فسحة اللعب والمتعة . ولو أن الأمر كذلك لكان للمرء أن يلح فقط على ما هو أكثر من البراعة ، من الألمعية في منجز فني ما . على أنه لا مناص من أن يحقق الكاتب لكتابته ما ينسبها الى الفن ، إلى الرواية أو القصيدة أو القصة . أو ماقد يقدمه من مبدَع جديد . وإذ يعلن المبدَع هويته الفنية ، تتجلى في الهوية تاريخية الشغل ، تاريخيةً العمل ، تاريخية فسحة الكتابة وهذا العامل ، هذا الشغيل الذي هو الكاتب . وهذه التاريخية هي التي تلح على شواغل النص وصاحبه ، مقومات النص ودلالالته ، اسئلته وأجوبته ، خطابه للقارىء ، للعالم . ومن الجليّ أن هذا الخطاب لم يعد في بلادنا ، كما لم يعد في سواها وقفاً على طبيعة بعينها كيما ننسبه إلى الثورية . فإذا كان ما يعصف اليوم بالمواطن العربي ذا طبيعة سياسية واقتصادية ، فإن ذلك ليس معزولاً عن وجع العاشق ولا عن نجوى الحبيبة ولا عن كبت الجسد . . . ومن هنا نرى ممارسة الفعالية الاجتماعية والسياسية ذات سبل وألوان ، تراها ثرية ، لا فقيرة محدودة وأحادية .

إن ما تنفجر به حياة المواطن العربي اليوم هو زخم حياة قديمة وحياة جديدة بجماعهما ، وهو غير الذي كان منذ ثلاثة عقود أو ستة . ومن هنا فإن أمداء الخطاب الأدبي لم تعد منحدّة بحدود الأمس القريب أو البعيد ، دون أن يعني ذلك انبتات كل جذر بالضرورة . وهذا القول هو الذي يؤكد على تاريخية الأدب والثورة ، على جدلهما ، كما يفيد من هذه التاريخية ، يغنيها نقداً وانتقاداً ، تقديماً وتأخيراً ، حذفاً وإضافة . وهذه العملية التاريخية انما تنجز أسرع وأفضل بقدر ما يشيع جذرها في المجتمع ، أفراداً ومؤسسات ، قراءً وكتّاباً . ولا ريب أننا قد تأخرنا في إدراك ذلك

كثيراً . واننا قد خسرنا الكثير جراء هذا التأخير . على أن المهم الآن هو أن ينهض بعبئه القارىء المعني والكاتب المعني بهذا الكلام . أما الشطر الآخر من المجتمع ، غير المعني بهذا الكلام ، فهو ما فتىء يلحّ على كل ما يعرقل هذه العملية التاريخية ، سواء بتكريس خطاب واحد محدد ، مقدس ، في جدل الأدب والثورة ، إو في إجهاض المبدعات عبر وهم تقديس الانجاز الفني وحده ، أو بإشاعة النزعات العدمية أو الظلامية أو الاستهلاكية في الأدب ، أو بتكريس الأمية أو نهب حقوق المؤلف أو مصادرة الكتاب أو سوى ذلك من الكثير الكثير الذي سوف يتضاعف نشاطه ضمن الصراع المحتدم .

*

لقد ألفنا أن ندير القول في مثل هذا المقام حول السلطان السياسي ونؤخر أو نغفل القول في السلطان الاجتماعي .

ترى هل ينسحب ما تقدم من عدم أهلية السلطان السياسي للفصل في أمر النص ، على السلطان الاجتماعي أيضاً ؟

السلطان الاجتماعي بالغ التعقيد والتنوع والتفاوت . فيه القارىء ، وفيه الإطار البشري الذي يخاطبه الكاتب ، ويخاطب هو الكاتب ، وإن لم تكن القراءة وسيلة الخطاب . وفي هذا السلطان أيضاً البحر البشري الذي لا حياة للكاتب خارجه من الاسرة إلى الأصدقاء إلى كل ذلك النسيج الاجتماعي في الحي أو العمل أو الشارع أو السجن . . وليس السلطان السياسي ببعيد عن ذلك أو بمعزول تماماً إلا في حالات استثنائية . كما أن الموروث قائم هنا ، سواء في تجلياته الحميدة أو غير الحميدة .

للسلطان الاجتماعي تعبيراته الحزبية أو الدينية أو النقابية وسواها مما قد يكون مؤطراً أو متداخلاً في أطر السلطان السياسي ، ومتطابقاً معه إلى درجة عليا أو دنيا . وقد يكون متناقضاً معه إلى درجة عليا أو دنيا .

وقد يكون الكاتب منضوياً تنظيمياً أو فكرياً وحسب تحت لواء واحد من تعبيرات السلطان الاجتماعي تلك . وفي سائر هذه الأحوال ، فإن المفارقة قد تكون قائمة ، وقد تكون حادة أيضاً بين الكاتب وكتابته وبين هذا السلطان ، على الرغم من ادعاء الكاتب لنطقه باسم هذه الطبقة أو ذلك الشعب أو تلك الجماهير . وهذه المفارقة تضغط على دخيلة الكاتب ووجدانه أضعاف ما تفعل المفارقة مع السلطان السياسي ، على الرغم من أن هذه الأخيرة قد تكون أكثر فجاجة وملموسية .

ثمة عوامل عديدة تفعل فعلها العربي الحاد ، المباشر أو غير المباشر ، في علاقة الأدب بالسلطان الاجتماعي ، منها على سبيل المثال : نسبة الأمية ، حالة إنتاج وتوزيع الكتاب ، حالة التحزّب والتعبيرات السياسية في البلاد العربية ، والناجمة خاصة عن غياب الديمقراطية وتهميش الشارع وتعطيل الحياة السياسية ولجم التعبير ومنع التظاهر أو الاضراب ، وكذلك غضاضة التجربة التنظيمية الاجتماعية العربية ، وما يكتنف العمل السرّي ، وأخيراً وليس آخراً ، ما هو معروف في العديد من حالات التحزب من انتشار الأدواء الاجتماعية بنسبة أو أخرى داخل هذا الحزب أو تلك المنظمة ، سواء أكان متربعاً على العرش أم معارضاً .

ترى ، ألا يكفي هذا ـ وأنّى هو من الحصر ـ كيما نقلل من أهلية السلطان الاجتماعي للفصل في أمر النص ؟ هل للسلطان الاجتماعي العربي والأمر كذلك أن يفصل في أمر الأدب والثورة ؟ ماذا يعني اذن إقبال شطر كبير من القراء على روايات عبير أو بيير روفائيل أو إحسان عبد القدوس ؟ وهل هذا الإقبال مؤشر على ثورية هذا الانتاج ؟ أم أن عزوف الكتلة الأوسع من القراء عن شعر عبد الكريم كاصد أو بندر عبد الحميد أو مجمل الأصوات الشعرية غير النجومية التي طلعت منذ السبعينات ، هو مؤشر على عدم ثورية هذا النتاج ؟

ان في عزوف القارىء ـ في جملة مافيه ـ عن شطر كبير من الانتاج الأدبي رداً من ذلك القارىء على ما يتشح به بعض الانتاج من نزوع نخبوي واستعلائي وما يضج به

من رطانة ومفارقة للقارىء . وهذا ما ينبغي على الأدباء الذين يدعون الحداثية خاصة أن يعتبروا به ويحاولوا اجتراح اللحمة مع قارئهم . لكن أمر هذا القارىء ليس بريئاً تماماً فابتداءً من غلاء الكتاب إلى الحالة المعيشية إلى الزاد الثقافي . . ثمة ما يفعل فعله في عزوف القارىء عن إنتاج يفترض أنه معني به جداً .

هل هذا يعني فقدان أي ناظم أو مؤشر في هذه المسألة برمتها ؟

حين نرى حزباً أو منظمة تروّج لديوان أوتشهّر برواية ، وقد يكون لكليهما ، للمروِّج أو المشهّر به ، أهلية دعواهما فهل نقبل بدعوى هذا أم ذاك ؟ أليس ـ مرة أخرى ـ ثمة ناظم أو مؤشر ؟

إنني أجزم في الاجابة بنعم ، دون أن يعني ذلك أنني أملك الجواب الايجابي الجامع المانع . وما أود التشديد عليه هنا هو أن الناظم أو المؤشر المنشود ، مثله مثل الجدلية التي نبدي فيها ونعيد ، أمر تاريخي ، ليس منجزاً مرة واحدة وإلى الأبد ، بل تتدخل فيه معطيات زمانية ومكانية محددة . ولذلك تنكر نصوص حيناً وتحيا حيناً . ولذلك علينا أن نفكر في شعبية الأدب ، في الأدب الشعبي والأدب الرسمي الحاكم أو غير الحاكم . لذلك أيضاً علينا أن نفكر في هذا الزمن العربي في المؤسسات الأدبية ، ابتداءً من اتحادات الكتاب ودور النشر وشتى أشكال الممارسة المؤسساتية للأدب في الأحزاب المعارضة . لذلك علينا أن نفكر في هذا الذي هو أيضاً سلطة ومؤسسة فيما يبدو أنه لا حول له ولا قوة وأعني الانتاج الأدبي نفسه .

هكذا ، تبدو جدلية الأدب والثورة اليوم في مناخنا العربي إعمالاً للبصر والبصيرة في قضايا كثيرة ، قديمة وجديدة ، ارتسم بعضها عبر هذه المحاولة من خلال ما ساقه الأدباء وما عبرت عنه النصوص ، وكذلك في الاشارات التي أرسلت قبل قليل . ولعل الحديث في جدلية الأدب والثورة أن يكون أكثر جدية وجدوى حين ينزع هذا المنزع ، سواء فيما نرجو أن يقبل عليه ، أو في طريقة إقباله ، وليكن حداؤنا هذه المرة آخر ما قاله الشهيد مهدي عامل[1] : «بوضوح أقول ، فالوضوح هو الحقيقة ،

---

١) مجلة الطريق ، نيسان ١٩٨٧

من لا ينتصر للديمقراطية ضد الفاشية ، للحرية ضد الإرهاب ،للعقل والحب والخيال ، وللجمال ضد العدمية ، وكل ظلامية ، في لبنان الحرب الأهلية ، وفي كل بلد من عالمنا العربي ، وعلى امتداد أرض الانسان ، من لا ينتصر للثورة في كل آن ، مثقف مزيف ، وثقافته مخادعة مرائية . إذا تكلم على الثورة في شعره أو نثره ، فعلى الثورة بالمجرد يتكلم ، من خارج كل زمان ومكان ، لا عليها في حركة التاريخ الفعلية وشروطها الملموسة . وإذ يعلن في نرجسية حمقاء ، انه يريدها ، فبيضاء لا تهدم ولا تغيّر ، تبقي القائم بنظامه ، وتحنّ إليه إذا تزلزل أو احتضر» .

الفصل الثالث

في جمالية المشهد القصصي العربي

منذ استوى عود القصة وكانت لها شرعيتها وتجنّسها في القرن الماضي ، يتوافر القول في عسر البحث في جماليتها ، وهي التي حق فيها التشبيه بالرمال المتحركة .

عربياً ، يستأثر بالجهد النقدي المشتغل في جمالية القصة واحد من الجوانب العديدة المفترضة . إذ ينصب الوكد على درس الخصائص الفنية ، وهذا ما حقق في السنوات الأخيرة خطى بعيدة وهامة بفضل الزرقات التحديثية للشغل النقدي من بنيوية أو بنيوية تكوينية أو سواها . . وعلى الرغم من الكثير الذي تحتمله هذه الزرقات من قول .

قبل ذلك كان قد قيل الكثير في جانب آخر من جوانب جمالية القصة من خلال درس علاقتها بالوجود الاجتماعي ـ بما في ذلك علاقتها بالفنون الأخرى ـ ولكن جلّ ذلك كان يبدو مهيض الجناح لأنه يؤخر أو يغفل عن أدبية القصّة ، شأنه شأن الاكتفاء بهذه الأدبية ، أو بالأحرى بهذه الأدبية المنحدّة بالخصائص الفنية وحسب .

إن تثميني للتوّ لما حققه الشغل النقدي العربي على هذا المستوى ، إنما هو ابتغاء للتقدم المنوط بشغل النقد على كافة مستويات جمالية القصة ، وابتداء من خصائصها الفنية ، ولكن دون أن تنحدّ جماليتها بهذا الحد . فالبحث في هذه الجمالية هو من النقد

وهو من علم الجمال أيضاً . وقد بدأت بعض المساهمات المتميزة تنجز خطىً من ذ
فيما تتناول من قصص ، ولكن ما ينتظر الشغل كبير وكثير .

عليّ أن أؤكد في البداية أن اشتغالي في القصة محدود . فما كتبته منها خلا
عشرين عاماً لا يتجاوز عشر قصص . وما كتبت في نقدها منذ منتصف السبعينا
محدود ، إذ أوقفت جلّ اشتغالي على كتابة الرواية ونقدها ونقد النقد . وهذا كله
يضاعف تهيبي من الخوض في جمالية القصة العربية ، ولكنها دوماً المغامرة ، التي أر-
أن يكون لها وجهها الحسن هاهنا ، وفي سائر ما أتيت .

لقد حددت دائرة الكلام براهن المشهد القصصي العربي تحاشياً لتكرار ما سب
إليه الآخرون ، وحرصاً على الإفادة منهم ، وتوخياً للملموسية والنفعية في الكلا
باتجاه ما يتراءى لي أنه راجح في الأفق المنظور للقصة العربية .

من أجل ذلك أوضح ما عنيته بالراهن هنا ، وهو هاته الثمانينات التي نعيش
وما سبقها منذ مطلع السبعينات ، حيث تحددت ملامح مرحلة جديدة ، يسع المرء أ
يتقراها سنة بعد أخرى صارخة ، على كافة المستويات ، وفيها بعض ما كانت بذر
كامنة قبل هزيمة يونيو / حزيران ١٩٦٧ ، وفيها مما أنتش بين هذه الهزيمة وحرب
اكتوبر /تشرين الأول ١٩٧٣ ، بل إن فيها أيضاً مما أنتش بعد هذه الهزيمة التالية ،
١٩٨٢ . وعلى أية حال فحديث الراهن في الإبداع والنقد ذو شجون ، خاصة حين
يحيل إلى الجمالية .

***

في المنعطف الذي كان للنثر العربي منذ أكثر من قرن يلمح بقوة ولفترة غير
قصيرة التداخل بين تخوم الأجناس الأدبية الجديدة : القصة ، الرواية ، المسرحية .
ويبدو الأمر اليوم على أنه كان الدفعة الجديدة للقصّ ، للحكي ، مما اقتضاه الإطار
التاريخي ، فكانت دفقة في النشاط اللغوي وفي النشاط التخييلي . وهكذا ظهرت

كتب تحمل اسم رواية وهي أقرب الى المسرحية وظهرت كتب تحمل اسم قصة شعرية أو رواية شعرية . . . حتى أنجزت تلك الدفقة دورها في ابتداع التعبير الأدبي الجديد ، وبخاصة تحت وطأة المثاقفة ، وأخذت التخوم بالتالي تتمايز بين قصة ورواية ومسرحية . وإذا كانت مسألة التجنيس في الأدب عامة، فيها اليوم ، كما بالأمس القريب والبعيد ، من الإشكال ما فيها ، فهي بالنسبة إلينا لم تعد مثلما كانت إبّان المنعطف المذكور للنثر العربي . وقد ساعد على هذا الحل النقد مساعدة ضرورية وثمينة ، على الرغم من أننا نسائلها اليوم ، وبخاصة أنها جاءت تحت وطأة المثاقفة ، فوقفت عند المعيار الجمالي الغربي ، وعبرت عبوراً بما كان المبدعون ينجزون من هوية قصتهم . وهذا الأمر لانستطيع الادعاء باختفائه في راهن المشهد النقدي والقصصي العربي ، وإن كانت ملامح السيطرة عليه تتماثل ، وهو ما ينبغي السعي من أجله ، فقد كفى المبدع والناقد ما عاشاه ويعيشانه من وجود ذائقتين جماليتين في أحيان كثيرة ، لكل منهما ذائقته ، بكل ما يترتب على ذلك من مقومات جمالية تؤزم الإبداع والنقد .

إنني إذ أقف اليوم بإجلال أمام الجهود التي وفرت لنا في القصة ما نركن إليه من أساس وتأسيس ، أتساءل أيضاً عن دور كل من تلك الجهود ، ليس للتبخيس ، ولا للمفاضلة ، بل لفهم الأساس والتأسيس ، ومن أجل الراهن وآفاقه . ومن ذلك مثلاً أن أقارن بين :

* كاتب مثل محمد النجار ، مات مغموراً في سورية وهو الذي غامر في الحياة وفي الكتابة حتى يقدم منذ خمسة عقود نصّاً قصصياًيخصّه هو ، لا يخصّ هذا أوذاك من أساطين الكتاب أو النقاد الغربيّين .

* ناقد مثل محمد روحي الفيصل يقيس ما بين ظهرانية من انتاج قصص محلي بالمبضع المفصل في ثقافته الفرنسية ، فلا يخرج قياسه إلا باليأس من أن يستطيع الأدب ذات يوم عندنا أن يوازي الآداب الأجنبية .

* ناشر مجهول أقدم على نشر ألف ليلة وليلة أوتغريبة بين هلال قبل محمد النجار أو محمد روحي الفيصل أو بعدهما . .

لكل إسهامه . أجل ، ولكن ثمة من الكتاب أو النقاد من كان يتجه أو يدفع بالقصة غرباً ، بعيداً عن تربتها وهوائها . وثمة من كان يلوي بعنقها حتى يصلبها في المسامرات الجاهلية أو النوادر أو الأخبار . . . وثمة من كان يسعى لتجذيرها في لغتها وزمنها ومكانها .

وذوو السعي الأخير ، وإن كانوا قلة ومربكين أيضاً ، فإن فضلهم اليوم يبدو أكبر بقدر ما يبدو أن القصة قد أنجزت ذلك التجذير ، وبات لها صوتها الخاص ، هويتها الخاصة وجماليتها الخاصة ، دون أن يقلل ذلك البتة ، لا في الانتاج ، ولا في نقد الإنتاج ، من أهمية الصلة مع الآخر الغربي ، غير الاشتراكي والاشتراكي ، وبدرجة أدنى من المرضية المعهودة للمثاقفة .

هكذا إذن تكون اليوم مساءلة جهد محمد روحي الفيصل مثلاً ، وهو ذو الفضل في مجالات أخرى لسنا بصددها هنا ، إزاء مجايله جميل سلطان الذي أصدر عام ١٩٤٣ كتاباً بعنوان (فن القصة والمقامة) يحاول فيه المحاولة الشهيرة لتأصيل القصة في التراث وفي قصة القرن الأوروبي التاسع عشر ، أو تكون تلك المساءلة إزاء مجايل آخر للفيصل مثل نزيه الحكيم ، ركز جهده في درس النصوص وأفرد عام ١٩٤٤ لإنتاج محمود تيمور كتاباً هو (محمود تيمور رائد القصة العربية) .

***

مئات من الأسماء والمجموعات القصصية باتت تضم المكتبة العربية خلال عشرات العقود. ومايعنينا اليوم من هذا الانتاج ماتخلص من التداخل أو التماهي أو الاشتباه بالمقالة (القصة ـ المقالة ، أو المقالة القصصية) أو الخاطرة أوالصورة ، واستطاع أن يكون بناء لغوياً تخييلياً ، حدوده الخارجية هي كمه اللغوي المحدود ، وهذا الكم يتدخل في العالم المتخيّل بالضرورة ، كما عبرت يمنى العيد في ندوة مكناس عن القصة العربية منذ خمس سنوات ، وينتج عن جدل ذلك الكم اللغوي والعالم المتخيل نص يتخصص بالقصة .

مثل هذه القراءة التجريدية في المكتبة القصصية العربية ليست تنزيلاً محكماً ولا أبدياً . وها هنا إحدى مشكلات تجنّس الجنس الأدبي .

لنتبصّر فيما يتناثر بجدية في المشهد القصصي من محاولات ما ينعت بالقصة القصيرة جداً ، والتي عادت معها مناوشة الشعر والصورة للقصة ، بعيداً عن عهد البدايات . أليس من المحتمل أن يسفر ذلك ذات يوم عن نشاط لغوي تخييلي آخر غير ما نركن إليه من أمر القصة ؟

ليس الأمر فقط في الاصطلاح . في الغرب ثمة من رسم للقصة الحد الكمّي بعشرة آلاف كلمة ، وجاء سواه ليرسم للقصة القصيرة جداً حداً كمياً يتراوح فيما بين الخمسمائة والألف وخمسمائة كلمة . فهل الأمر كذلك ، مهما كان التوكيد على دور الكم اللغوي المحدود في تشكيل النص التخييلي المنعوت بالقصة ؟

لقد آثرت في المقدمة أن أتجاوز تحديد ما أركن إليه من مصطلح القصة ، تعويلاً على ماسيلي، وفي السطور السابقة بعض ذلك ، وسوف يأتي بعض آخر عما قليل ، ولكن الأهم هو التوكيد على الإمكانية المستمرة للإبداع ، وعلى الشرعية التي ينجزها بتاريخيته ، حتى لا يخامرنا الوهم لحظة بأبدية الحدود بين المبدعات ، أو الوهم بأبدية ما يملؤنا من تلك الحدود . فتجنيس الإبداع إنجاز تاريخي يفعل فعله في الإنجاز التالي ، ولكن لهذا التالي أيضاً قدراته وإمكانياته واحتمالاته التجنيسية .

من اليسير على المرء أن يشترط للنص كيما يكون قصة تفاصيل لما سقت أعلاه ، فيعدد وحدة الأثر ، أو الحبكة ، أو السرد ، أو الإيقاع المتوتر ، أو الصوت المتوحد ، أو التركيز ، أو التكثيف . . . وسرعان ما تفترق الدروب أثر ذلك . بيد أن الإبداع القصصي لايني يجترح كما يعمّق ، مهما وضع في الحسبان النقاد ودروبهم . وهاهوذا المشهد القصصي العربي الراهن يزخر ، ولعله يدل ، بمبدعات تشق الدرب قدماً نحو تمايزها عن موروثها القريب ، وتغوي بامتيازها عليه وإضافتها له ، وسوف أحاول بعض التفصيل في ثلاثة من معالم هذا المشهد ، مما يبدو كذلك :

١ ـ الشطر الأول :

يدير الكاتب هنا ظهره للحبكة ، أو للحَدث ، أو للسرد ، وتراه يعول على الحوار ، أو شعرية اللغة ، أوالنشاط المحموم للمخيلة ، أو التقطيع ، أو الوصف ، أو الاقتصاد اللغوي ، أو التشييء والتحييد . . .

يقدم هذا الكاتب نفسه غالباً باسم الحداثة ، وقد جاء يحمل حساسية جديدة كما جاء تحت وطأة هذه الحساسية ، إذ اجتمعت عليه فيها التغييرات العاصفة بالبلاد والبشر ، كما هو الأمر في الشعر أو النقد أو سواهما . . . وقد يكون هذا الكاتب ابراهيم أصلان ، أوعبده جبير ، أو بهاء طاهر ، أو وليد اخلاصي ، أو ابراهيم عبد المجيد ، . . .

يبدو مثل هذا الكاتب كأنما يحتلّ المكانة التي كانت للمنعطف القصصي المجدد الذي نرمز له بزكريا تامر . خاصة أن تواتر انتاج القصص التامري قد تراجع . وإذا كان المرء يأسى لسكوت رمز هذا الانتاج سنين طويلة ، وإذا كان المرء يأمل الكثير من هذا الرمز مهما طال به الصمت ، وما دامت له فسحة الحياة المديدة التي نرجو ، فإن المرء ليسجل خطوة هامة قد تحققت ، إذ انسحب الظل الطاغي لزكريا تامر عن الإنتاج الجديد والمجدد ، بعد أن كاد يأسره في شرنقته . وذاك هو دوماً خطر المبدع الكبير على من حوله ، هذا الخطر الذي يكون جميلاً وخلاقاً إذا كان من حوله ينطوي على الأهلية والإمكانية الجديدتين . أليس هذا ما لا زلنا نراه في الشعر مع أودنيس ؟

٢ ـ الشطر الثاني :

يشتغل الكاتب هنا على السرد ، على الحكي ، على الوثيقة أو الواقعة ، على الحدث أو الشخصية ، مثلما يشتغل على اللغة أو التخييل أو الدلالة أو الأطروحة .

يتقاطع هذا الشغل في بعض العناصر التفصيلية مع الشغل السابق في الشطر الأول . ولكنّ يتباين عنه أيضاً فيما يبدو أنه تجذير لمنعطف قصصي مجدد آخر نرمز له بيوسف أدريس .

يبدو هذا الكاتب مكين الجذور في الموروث القصصي القريب ، من فؤاد الشايب وسعيد حورانيه إلى يوسف أدريس وعبد السلام العجيلي . . . ولكن هذا الموروث القريب ما زال غالباً مستمراً ، ينتج ، مما يعقد منافسة هذا الكاتب ، كما أن كون الكاتب الآخر في الشطر الأول يفتقر إلى مثل هذا الزخم السابق له المستمرّ معه ، الأمر الذي يعقّد وحدته .

حدُّ الكم اللغوي للنص هو هنا بعامة أرحب بكثير ، حتى ليكاد أحياناً أن يتاخم الرواية ، فتكون من ثم اشكالية القصة ، الراوية ، هذه الإشكالية العريقة في تاريخ الجنسين ونقدهما ، والتي تطرح نفسها عليهما بجدية أكبر فأكبر اليوم .

إننا هنا ننتقل من عين القاص ، من صوتـه المفرد أو المتوحد ، إلى ما في تراثنا من عين الراوي . عين الراوي التراثي تحتفل بالخبر ، بالحدث ، بالفعل ، وفي تجلياتها القصصية الأخيرة تفصح عن اشتغال كبير بالمادة ، وبالفكر .

بالطبع ، لا يعني هذا أي تقليل من أهمية خبرة الكاتب في الشطر الأول بمادته ، كما لا يعني أي تقليل من أهمية الفكرية في قصته . إلا أن حدود البناء اللغوي وطبيعة التخييل ونوعية المهمات تمايز بين خبرة وخبرة ، وبين فكرية وفكرية أيضاً ، على مستوى التجليات كما على مستوى الضرورة بالتالي الاشتغال .

الكم اللغوي لا يقاس بعدد الصفحات ما دامت الطباعة الجديدة تتفنن في الحشد أو البحبوحة . والقصة مع هذا الكاتب تنطلق غالباً في آلاف الكلمات ممايعني كما سبقت الاشارة خلقاً آخر للعالم القصصي بسائر علاقاته وجزئياته ومحمولاتـه .

الكاتب هنا معني أيضاً بشعرية اللغة أو بالتكثيف أو بالتركيز . . . ولكن المساحة اللغوية التي له أكبر ، يتواشج فيها الوثائقي والوقائعي بالمتخيل ، والحكواتي بالمفكر والمؤرخ ، ويكون من ثم شغل آخر على اللقطة أو المشهد أو المونتاج أو الأوتوبيوغرافيا أو الحوار أو المونولوج . . .

ومع مثل هذا الكاتب يبدو أنه يأتي الحديث عن القصة والتراث ، إن كان ثمة جديد فيه ، وليس كما ألفنا أن يكون : لياً لعنق التراث حتى لا يفلت منه أي إبداع أعقبه ، أوردة على مثل هذا التأسيس المطلق للإبداع في التراث بتأسيس مطلق مناقض في تراث آخر .

في تراثنا كان للقصّ الطويل والقصير شأوه . ولكن ما أعيد اعتباره مؤخراً بدرجة لا تزال غير كافية ، وإن كانت قد حجّمت من تغييبه ، هو ما في التراث من قص شعبي مكتوب أو شفاهي ، فضلاً عن أن الاهتمام المتواتر بما في التراث من قصّ رسميّ (كالخبر أوالمقامة أو السيرة) هو نفسه أيضاً قد بات يتخذ منحى جديداً كما تدل جهود توفيق بكار وشكري عياد وسواهما .

جماع هذا الأمر يشغل اليوم كتاب القصة والرواية ونقادهما . وإذا كان كاتباً مثل محمود المسعدي قد جسد هذا الانشغال مبكراً منذ عام ١٩٣٩ في (حدث أبو هريرة قال . . .)ولم يقيض له أن يجهر بما فعل وينشره إلا عام ١٩٧٣ ، فإن أسماء جمة تتلامع اليوم إلى جانب المسعدي وأقربها إلينا جمال الغيطاني .

ولعله لا ضير في الاستطراد هنا .

ذاك هو كتاب القص الغربي الأكبر (ألف ليلة وليلة) وتلك هي أمامنا خلال أقل من عقد هذه الروايات التي ناوشت ذلك الكتاب :

ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب ـ ليال عربية لخيري الذهبي ـ ليالي نجيب محفوظ ـ بدر زمانه لمبارك ربيع .

أمامنا أيضاً السؤال عن فعل التراث الحكائي العربي فيما أبدع عبد الرحمن منيف من سرد في ملحمته (مدن الملح) .

فلنعد إلى وكدنا في القصة ولنعاين مثلاً مجموعة (الجبل الصغير) لالياس خوري ، أو (حكايا الهدهد) لوليد اخلاصي . . أليس الانتظام الأخير لهذه القصص وأمثالها في خيط واحد صدى تراثياً ؟

هذا السؤال ينقلنا إلى الشطر الثالث :

٣ - الشطر الثالث :

الكاتب هنا يشتغل مثل سابقه في الشطر الثاني ، سوى أنه يذهب بعيداً في محاولته أن يعيد انتاج واحدة من التقنيات التراثية في القص ، في السرد والحكي ، فيسوق القصص واحدة بعد الأخرى ، لتأتي من ثم مجموعة متكاملة ، ولتتخلّق بنيتها ثانية إن نظر إليها في السياق العام ، فيما تظل قادرة على أن تكون مستقلّة في بنية أخرى .

هذا الكاتب ينتج أعمالاً أخرى تشتبه بالرواية ، كما هو الأمر في قصص مفردة كثيرة ، ابتداءً من (تلك الرائحة) لصنع الله ابراهيم ، أو (أصوات) لسليمان فياض ، أو (عيون في الحلم) لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، أو (الأبتر) لممدوح عدوان ، أو (السنديانة) لعبد النبي حجازي ، أو (حادث النصف متر) لصبري موسى . . .

هذا الكاتب ينتج أعمالاً لا تشتبه بالرواية التي جاءت على أيدي آخرين مشتبهة بالقصة ، كما في خطط جمال الغيطاني ، أو سداسية الأيام الستة لإميل حبيبي ، أو أم سعد لغسان كنفاني . .

من المفهوم أن يسعى كاتب إذ يعنّون مجموعته القصصية إلى عنوان ينظم القصص . ومن المفهوم أن تنطوي مجموعة ما على مناخ واحد للقصص ، أو أن يعرف كاتب ما بمناخ ، عام في جلّ أو سائر ما يكتب . لكن هذا شيء ، وما يقدمه الكاتب المعني هنا شيء آخر .

***

بعد هذا التوصيف لثلاثة من معالم المشهد القصصي العربي الراهن يهمني أن أضيف الملاحظات التالية ، التي يخصّ بعضها أحد تلك المعالم ويشملها البعض الآخر جميعاً :

١ ـ تساعد خلخلة المصطلح النقدي والمفهوم النقدي أيضاً على شبهة القصة بالرواية أو العكس ، لدى المبدع ولدى الناقد . فترى الكاتب يصرّ على عنونة قصة له برواية ، أو العكس ، وترى الناقد أحياناً يرادف في تسميته لنصّ ما بين الرواية والقصة .

تنهض الشبهة بخاصة على الكم اللغوي ومنه الحجم الطباعي ، مع تأخير أو تجاهل الاعتبار الأوليّ لبنية العالم المتخيل ونوعية علاقاته وعمارته .

ولعل هذه الشبهة لم تطرح نفسها بقوة من قبل . فالكتاب الذين أصدروا قصة واحدة في كتاب منفصل قلّة ، كما فعل عبد السلام العجيلي منذ عقود في (رصيف العذراء السوداء) . أما اليوم فيتكاثر ذلك ، ولكن تحت اسم الراوية . لقد عاينت هذه الشبهة بنفسي الصيف الماضي ، على الرغم من كل ما أسوقه فيها ، حين نشرت قصة (قيس يبكي) في مجلة شهرية ، فيما ينوف على اثنتي عشرة ألف كلمة ، وأعدت نشرها هذا العام في كتاب من ثمانين صفحة ، فلم اجرؤ على نعتها بالرواية ، رغم مداورتي لذلك طويلاً ، وفضلت أن تصدر وحدها في كتاب صغير ، دون أن أضفر إليها قصصاً أخرى من النذر الذي كتبت ، ولا زال متفرقاً .

كان مألوفاً قبل هذه المرحلة أن يصدر الكاتب قصة تشتبه بالرواية ، مع قصص أخرى . هكذا فعل نجيب محفوظ مراراً . وهكذا فعل حيدر حيدر في (الوعول) وكذلك في (حكايا النورس المهاجر) قبل أن يفرد منها قصة (الفهد) في كتاب مستقل في الطبعة التالية . وهكذا فعل أيضاً صدقي اسماعيل في (الله والفقر) وع . آل شلبي في (قبل أن تؤذن الديكة) ، وحسيب كيالي في (تلك الأيام) .

إنني مع الاحترام الشديد لتحديد الكاتب لجنس نصّه ، لا أعد ذلك أمراً لا يأتيه الريب . وأحسب أن هذه الظاهرة تتطلب وعياً نقدياً من الكاتب بقدر ما تتطلبه من الناقد . فهي مسؤوليتهما معاً وعليهما معاً أن يكونا دقيقين وصارمين فيها .

من المعلوم أن الكاتب الآخر والناقد الآخر ، غير العربي ، قد عانى من هذه المسألة . فقد سمى فيليب يونغ مثلاً رواية الشيخ والبحر لأرنست همنغواي برواية قصيرة جداً . فيما سماها آخرون أقصوصة طويلة . أما قصة ماركيز (ليس لدى الكولونيل من يكاتبه) فقد ترجمت للعربية على أنها رواية . واستخدم لوكاتش مصطلح الرواية القصيرة للتمييز بينها وبين القصة الطويلة . وقد سبق لي أن عالجت هذا الأمر في كتاب (الرواية السورية) الصادر عام ١٩٨٢ ، واقترحت أن يجري التمييز بين :

* الأقصوصة ، والسائد في تسميتها عربياً : قصة قصيرة
* القصة ، والسائد في تسميتها عربياً : قصة طويلة ، أو هي قصة متوسطة الطول .
* الرواية القصيرة والسائد في تسميتها عربياً : قصة ، أو رواية ، بإطلاق .
* الرواية

وإذا كانت السنوات السابقة تجعلني أؤكد على اقتراحي الخاص بالقصة ، فإنها قد خففت من حماستي للاقتراح الخاص بالرواية ، وإن كنت لم أركن إلى حل فيه .

٣ ـ في تفسير شيوع القصة تردد أن خلف ذلك ـ من بين أسباب عديدة ـ ميل القارىء إلى النص الصغير ، وعزوفه عن النصوص الكبيرة . وكذلك ميل الكاتب في المناخ البورجوازي الصغير المأزوم إلى انتاج النص الصغير الوامض المتوتر .

تقلل السنوات العربية الأخيرة من وجاهة مثل هذا التفسير . فالكاتب يتواتر ميله الى انتاج نص قصصي أطول ، كما يتواتر ظهور الروايات الكبيرة في مئات وآلاف الصفحات ، ويقبل القارىء على هذا الانتاج كما هو ملحوظ في سيرورة النشر والتوزيع ، على الرغم من أزمتهما الحادة .

يميل المرء إلى أن هذا التواتر أخذ يضاعف منذ مطلع السبعينات من ضغط التأرخة والشهادة على النص الأدبي القصصي والشعري والروائي وعلى القارىء . كما أن المستوى الفني الرفيع الذي تحقق للقصة والرواية كان دافعاً إلى التفاتتهما للمهمات

التي لم تنجزاها من قبل في التأرخة الفنية للعقود القريبة ، للماضي القريب ، ولراهنهما أيضاً . ومن ذلك ما فرضته المرحلة الجديدة من تحولات في موقف الكاتب من نفسه ومن العالم ومن محيطه ، إذ تخفف إلى هذا الحد أو ذاك من الشرنقة البورجوازية الصغيرة ، أو كانت لهاته الشرنقة تحولاتها ، وراح يتشكل موقف وموقع الكاتب في مجرى الصراع الطبقي المحتدم على الساحة العربية . راح انتماؤه وتحزبه ـ ليس بالمعنى التنظيمي ـ يتحددان في مجرى الاستقطاب السريع والحاد بين قطبي الرحى المجتمعية ، وكذلك في المواجهة الدموية المصيرية مع المهاجم الامبريالي والصهيوني ، فلم يعد بريق السلطة يعشي أو يغوي أو يلجم الكاتب مثلما كان منذ عقدين ، ولم يعد لبريق الشارع أيضاً عين الفعل الذي كان قبل ثلاثة عقود . وإذا كان هذا الواقع الجديد قد عقد من حالة كثيرين ، ودفع ببعضهم إلى الانتحار الكتابي في الصمت أو في أحضان السلطة والواجهات الثقافية للغزاة ـ ودفع أحياناً إلى الانتحار الجسدي ـ فإنه قد انعكس لدى كثيرين أيضاً في نهج آخر من الكتابة ، من التعامل مع الفن والذات المبدعة والمواطنية .

هنا لابد من التنويه والاعتبار بالوفرة والتميز اللذين أسفرت عنهما حتى الآن المرحلة الممتدة منذ مطلع السبعينات في تطوير الكاتب لأدواته وتقنية ، لجماليات فنه بعامة ، وللجانب الشكلاني منها بخاصة ، على الرغم من تفاقم أمر السلطان العربي والغزاة . إن مزيداً من التقوقع أو التجريدية أو استغلاق الترميز واستفحال الغموض هو ما يتوقع في مناخ كالمناخ العربي السائد . ولقد رأينا كتاباً عديدين مرموقين يتعللون لمثل ذلك في قصصهم في مرحلة الستينات المصرية أو السورية ، بضيق الهامش الديمقراطي أو بانعدامه . وعلى الرغم مما لمثل هذا التعلل من وجاهة أو صحة بصورة عامة ، وليس في حالة قطرية بعينها وحسب ، فإنه ليس قانوناً دائم الصلاحية أو قابلاً للانسحاب على كافة المراحل . فها هو الكاتب منذ مطلع السبعينات يذهب بعيداً في التجريبية أو كما يسمي بعضهم بالمعملية والمخبرية ، وها هو أيضاً يطور القصة نحو ذلك الشكل الحكائي الذي مر بنا ، ها هو يتخفف من اللبس بالغموض والتجريدية ، على الرغم من أن الهامش الديمقراطي هو على مانرى في أجناب البلاد العربية .

وجماع ذلك فيما أزعم هو علامة صحية من علامات المواجهة بين الكتابة والسلطان والغزاة . وهذه العلامة التي تتصل بالإبداع القصصي ابتداءً من مفرداته وجمله إلى المكان فيه أو الشخصية أو لعب الزمن والتقطيع والمونتاج والتوازي إلى الحمولة الايديولوجية والشعاع الدلالي . . . ـ هذه العلامة ليست كما يحلو لبعضهم أو يتبجح موقوفة على مرجعية النص ، أو تدخلاً خارجياً في جوانيته ، أو تطاولاً وجوراً على جماليته . هذه العلامة تأتي في صلب التكون الجمالي للنص القصصي ، وهو التكون الذي ليس تزويقاً أو شطحاً أو متعة أو لذة وحسب ، بل هو بذلك ومنه موقع وموقف أيضاً . إن لم يكن الأمر كذلك فكيف تتمايز جمالية قصة ليائيل دايان عن قصة لأميل حبيبي إذا ما تكافأ الكاتبان في سائر مفردات التقنية واللعب الفني البديع ؟ قد يؤخذ على هذا التساؤل اختلاف اللغة ، مثلما يمكن أن يؤخذ فيما بين كاتبين جزائريين أحدهما يكتب بالعربية والآخر بالفرنسية . وإنه لمأخذ حق يؤكد أن اللغة ليست لباساً شيئاً . ورغم ذلك يبقى التساؤل قائماً فيما بين جمالية القص عند كاتب مثل جمال الغيطاني وكاتبة مثل كوليت خوري فيما كتب كل منهما من قصص عن حرب اكتوبر/تشرين الأول ١٩٧٣ ، يبقى السؤال قائماً فيما بين جمالية القصّ عند كاتب عراقي مقيم في العراق ومتحزب للسلطة فيه ، وكاتب عراقي آخر منفي عن العراق ، فيما يكتب كل منهما من قصص عن الحرب العراقية الايرانية .

٣ ـ يصل بنا الكلام الآن إلى القيمي في الجمالي . وبالطبع ، فنحن كما هو الأمر في مراحل أخرى ومقامات أخرى ، كما هو الأمر عبر التاريخ ، أمام من يحدد القيمي في الجمالي باللعب الفني ، بأدبية القصة في موضوع حديثنا ، ونحن أمام من ينفي أو يراوغ في الطبيعة الاجتماعية للقيمة ، فيراها تعبيراً عن موقعنا الشخصي إزاء ما نقيم ، أو يراها كياناً فائقاً للطبيعة والاجتماع البشري ، ولكننا أيضاً أمام الطابع الموضوعي للقيمة ، أمام التوكيد على الظرف التاريخي والطابع الطبقي للقيمة في المجتمع الطبقي ، أمام التوكيد على نسبية القيمة .

يخلق المجتمع في سيرورته التاريخية ، وفي منعطفات ومراحل هذه السيرورة ، قيمه الأخلاقية والجمالية والاجتماعية . . . يقدم نسقاً من ذلك ويفعل الصراع

الاجتماعي والقومي والتقدم فعله في النسق والأنساق ، فيقوض أو يطعم أو يشذب . هكذا تكون للظواهر المادية ولتجليات الوعي الاجتماعي - من كأس الماء إلى القصة صفاتها الموضوعية ، هكذا تكون لها قيمتها الاستعمالية أو الجمالية ، وهكذا يعبر البشر بتلك القيم عن مصالحهم وأذواقهم ومشاعرهم وانتماءاتهم .

للحجر ، والأمر كذلك ، قيمة استعمالية وقيمة جمالية ودلالة ايديولوجية . هو في قصّة أداة من أدوات تشييد البيت . في قصة أخرى هو حجر بازلتي وبدائي في سور لزريبة فلاح أجير ، هو أيضاً في قصة ثالثة حجر أبيض أبدع النحت فيه ليسوّي قصراً ، وهو في قصيدة لسميح القاسم أو قصيدة لممدوح عدوان ، وفي قصة يكتبها كاتب عربي ما ، وسوف نقرأها غداً أو بعد غد ، ذلك السلاح الذي يرميه الطفل الفلسطيني على العسكري الاسرائيلي . لحجر الطفل الفلسطيني قيمة جمالية انسانية وقيمة استعمالية ، وقيمة هذا الطفل تنقض قيمة السلام الاسرائيلي الأمريكي التي يتكالب عليها السلطان العربي . وإذن فسلام الطفل الفلسطيني وعدالته وحرية نقيض سلام راكع ، ولكل من النقيضين قصته ، ولكل قصة جماليتها ، مهما استخدمت كل منهما في النوعية وفي السوّية من الأدوات التي تستخدمها الأخرى .

إن هذا الموقع من الكلام يفضي بنا إلى ما في الجمالية من مشاعر ، إلى تلك الحالة الانفعالية التي نحياها حين نقرأ قصة لليانه بدر أو حسن صقر أو غالب هلسا أو حيدر حيدر ، فتوفر لنا على نحو ما قدراً من الإدراك الجمالي لظاهرة أو أكثر من الواقع ، وتجعلنا نتمثّل الجميل فيه ، وتشحذنا ضد القبيح فيه ، تحزبنا للنّبيل ضد الدنيء ، للقيّم ضد المبتذل . وبمثل ذلك نمارس الاستيعاب الجمالي لشطر من العالم والحياة عبر ذلك النص ، بمثل ذلك تكون لنا شحنة المشاعر الجمالية التي تبثّها تلك القصّة ، سواء أأدمت الفؤاد أم أطلقت الضحكة ، أغمرت بالكآبة واليأس أم داعبت الآمال والأحلام .

للجمالية جوانبها العديدة ، وموضوعيتها العتيدة ومقولاتها المتناقضة تناقض المجتمع المفتقر للعدالة والسعادة واللعب والعمل والإبداع . ولئن كان الشغل السائد

في المشهد النقدي كما رسمنا في المقدمة ، فإن الدعوة لتلح الآن وفي الأفق أيضاً إلى إنضاج هذا الشغل وتطويره ، وعدم الوقوف به عند واحد من حدّيه اللذين رأينا أو عند حدوده الأخرى . هوذا الكاتب العربي ينضج ويطور قصّته ، يشتغل في التراث ، يشتغل في موروثه القريب من الفن القصصي ، يشتغل في اللغة والتأرخة وينقض قيماً ويبدع قيماً ، ينهض أفضل فأفضل بعبئه الجمالي وبما ينطوي عليه ذلك أيضاً من عبء أخلاقي ، وليس على الناقد أن يقتفي هذا الكاتب أو يواكبه وحسب ، بل عليه أيضاً أن يرود له ويعمق دروبه .

***

لقد تناولت ثلاثة فقط من ملامح المشهد القصصي العربي الراهن . واختيارها كان للأسباب التي حددتْ الكلام بالراهن ، وخاصة توخي الملموسية والنفعية باتجاه ما يتراءى لي أنه راجح في الأفق المنظور للقصة العربية . ويبدو لي في غالب الملامح التي تناولت ، وفي الغالب مما لم أتناول ، أن القصّة العربية التي استوى عودها ، وتحققت لها شرعيتها وتجنسها ، تجسّد بألوان أبهى ودرجات أكبر تلك المقولة الجمالية الأساسية حول صلة الفن بالشعب (والخصوم الذين تدور معركة المصير معهم ليسوا من الشعب، ولهم جماليتهم) .

أود أن أردد هنا قولة غوركي الشهيرة (الشعب هو الفنان الأول من ناحية الزمن والجمال والعبقرية) وأنا أرى القصة العربية تحاول في ألوان القص والحكي والسّرد ، تحاول في التراث الحكائي العربي ، في الحكي الشفوي العربي ، حتى في التطعيم بالعامية أو إدارة الحوار بالعامية ـ وإن كان لهذا الأمر شجونه الأخرى .

تبدو القصة العربية في الأمثلة التي ذكرت ، وفيما يماثلها مما فاتني ، تضاعف من تأملها للواقع ، ومن مكابدتها للمثل الجمالية إذ تحتفي بمشروع المواطن الشغيل المقهور ، للتحويل الجمالي لعالمه ، من درن الحاجة والاستغلال والقمع والتجهيل إلى الرحاب التي تتفتح فيها الطاقة البشرية عملاً ووعياً ومعرفة وحباً وجنساً وعلماً . . . وعلى هذا ينبغي التوكيد ، على مضاعفة التأمل في الواقع ، والذات المبدعة من هذا

الواقع وإن كانت شرنقتها البورجوازية الصغيرة المأزومة تلجم أو تشوش تأمله المنشود . هذا التأمل يقتضي خبرة أعمق للكاتب بمادته وبفنه ، يقتضي مغامرة أكبر وأحلاماً أكبر وأكثر إمكانية أيضاً ، كما يقتضي الجرأة ، والجذرية في مواجهة كل ما يكبح ، من مستوى الذائقة الجمالية في الابداع والنقد والتلفزيون إلى مستوى الأمية والغلاء وسائر ما يترسّب في النفس من وسخ القرون إلى مقصلة القامع العربي وأسياده .

ذلك هو الأفق الذي نروم وندفع إليه ، ليس القصة وحدها ، ففيما تقدم الكثير مما يتصل بالأجناس الأدبية الأخرى وبالإبداع عامة ، على الرغم من الحرص على أن يتحدد الكلام فيما يعني القصة أولاً .

الفصل الرابع

في المسألة المنهجية

مقدمة

مثلما اشتبه لفترة طويلة تاريخ الأدب العربي بنقده ، كان الأمر في تاريخ النقد العربي ونقد هذا النقد . وفعل الكون هنا لا يعني انقطاع ذلك الشبه اليوم . بل جل ما يعنيه هو أن محاولة تحديد الحدود ورسم التخوم بين تاريخ النقد ونقده قد أخذت تسفر ، متابعةً الخطى الأوسع التي قطعتها المحاولة المماثلة السابقة لتحديد الحدود بين تاريخ الأدب ونقده ، والتي تواكبت مع محاولات أخرى أشمل في تاريخ الفكر العربي ونقده .

*

لا يعني الفكر النقدي في محاولتنا هذه مضمون الانتاج النقدي وحسب . بل يعني أيضاً طرائق التفكير المعلنة أو المستكنّة في ذلك المضمون . هذه الطرائق التي تأسست في مرجعها الثقافي ، وفعل في تشكيلها هذا المرجع ما فعل . ومن هنا فسوف يكون للمرجعية حضورها في هذه المحاولة ، ومن هنا أيضاً سوف يستبعد المستشرقون لأن دراساتهم وإن انطوت على منهجية وفوائد ، فهي إنما تتناول موضوع شغلها من خارجه . إنها تفكر فيه ، ولكن ليس بوساطته ولا من داخله . على العكس من النقاد العرب الذين درسوا الانتاج غير العربي ، فأولاء أياً كان موضوع شغلهم ، فهم إنّما يشتغلون داخل الفكر النقدي العربي وبوساطته(١) .

---

١) استفدت هنا من معالجة محمد عبد الجابري في كتابه : تكوين العقل العربي ، دار الطليعة ، بيروت =

صفة الحديث التي ننعت بها هنا الفكر النقدي العربي تشير إلى إطار زمني وزماني معاً . فهي من جهة أولى لن تذهب بعيداً إلى الوراء ، على ذلك النحو المدرسي الشائع ، والذي يعود بنا في عبارة (الأدب العربي الحديث) أو في عبارة (النقد العربي الحديث) إلى مطلع هذا القرن تارة ، وإلى قبيله تارة . القول هنا معني براهن المشهد النقدي ، فيا لا يتجاوز العقدين المنصرمين إلا بقدر ما يستدعيه هذا الأطار الزمني . وقد تصلح إذن صفة المعاصرة بهذه الحدود .

من جهة ثانية ، تعني صفة (الحديث) هنا حداثية الفكر النقدي العربي ، بمعنى جديده وتجديده . ويخيل إلينا أن ما اجتمع لهذا الفكر منذ قسطاكي الحمصي وجماعة الديوان وغربال نعيمة لم يكن إلا حداثياً بهذا المعنى . فمشكل الحداثية في النقد لم يقتصر على طوارئه في السنين الأخيرة كما يتوهم بعضهم . ولعله لا ضير هنا من التنويه بأن المشكل الحداثي كان في صلب شغل الفكر النقدي منذ عدة عقود ، سوى ما نصطلح عليه بالمنهج الاتباعي ، الذي بات شبه موقوف على بعض الأطر الجامعية . وسنحاول تعميق القول في ذلك فيما بعد .

*

في محاولة رسم الاشارات المرجعية الكبرى للفكر النقدي المعني هنا يبدو لنا :

أ) أن هذا الفكر معني بوطأة الخافية النقدية ، أي بجملة التصورات والمفاهيم التي تفعل لا شعورياً في الناقد ، وهي جزء من لا شعوره المعرفي[1] . وهذا الفكر معني بوطأة المبادىء الفكرية السائدة في هذه الفترة ، والإحالة هنا على المثاقفة تلقائية ،

= ١٩٨٤ ، ص ٣٩ ـ ٤١ ، وكذلك من معالجة محمد برادة في كتابه : محمد مندور وتنظير النقد العربي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٥٦ ـ ٥٧ .

١) لاحظ متابعة الجابري لبياجيه الذي استلهم فرويد في صياغة مصطلح اللاشعور المعرفي وذلك للدلالة على النشاط الذهني الخفي الذي يتحكم بعملية المعرفة لدى الفرد . ولاحظ أيضاً متابعة برادة لبورديو في صياغة مصطلح اللا وعي الثقافي وذلك للدلالة على منظومات التفكير المؤثرة في الكاتب في مراحل تعلّمه : المصدران السابقان .

وهذا ما سنعود إليه . لكن الإشارة الآن هي إلى ما في المناخ الفكري العربي النقدي المعني من جديد وخاص في الشغل التاريخي أو الفلسفي أو الاجتماعي . . . فأمام الناقد الآن ـ وعلى الرغم من الطابع الأدبي الغالب على الشغل الثقافي العربي ـ أعمال حسين مروة ، محمد عبد الجابري ، بو علي ياسين ، مهدي عامل ، برهان غليون ، عبد الكبير الخطيبي ، الياس مرقص ، طيب تيزيني وعشرات سواهم .

ب) كما أن هذا الفكر معني بما يشهده الإبداع الأدبي منذ ما قبل الفترة التي تعنيها صفة (الحديث) هنا ، من تحولات جذرية . فالخطاب الأدبي يتوافر منذ عقود ، وأقوى فأقوى سنة بعد أخرى ، على درجة عالية من الخصوبة والتنوع والتجريب والإشكاليات . وأمام الناقد اليوم أعمال أدونيس ، صنع الله ابراهيم ، عبد اللطيف اللعبي ، محمد بنّيس ، عبد الرحمن منيف ، حيدر حيدر ، هاني الراهب ، أدوار الخراط ، وعشرات وعشرات سواهم . أمام الناقد اليوم ما ينطوي عليه هذا الإبداع نفسه من فكر نقدي ، أمامه العلاقة المأزومة بين حقلي الإبداع والنقد ، بين المبدع والناقد .

ج) وأمامه هذا الليل العربي المطبق ، هذه الترسيمة الطبقية الحادة الجديدة التي تتهدد فيها مقومات المجتمع المدني ، وينعطف فيها الصراع العربي الاسرائيلي أيّ منعطف ، والاسترسال هنا في الاشارة يطول ، فكيف بالتفصيل .

*

منذ أعاد الرواد افتتاح كتاب النقد العربي قبل عقود ، توالت جهود الأجيال ، سواء ما كان منها يسعى في أجناب الموروث النقدي ، أو يتناول السلف القريب ، أو يتناول الشغل المجايل . وقد اتسم ذلك السعي والتناول بطابع القراءة المترسمة لنماذج سابقة ، قراءة استشراقية أو سلفية ، متياسرة ، أو متقومنة ، تدفعها دوافع تعليمية أو أيديولوجية أو نفعية آنية ، فتخاتل النقد المعني وتسوقه في دروبها . ولا ريب أن بعض تلك الجهود منذ قسطاكي الحمصي خاصة قد أضاء الموروث النقدي ، وأضاء حقل شغله الجديد ، وأخصب العملية النقدية فيما كان بين المتجايلين من معارك وتلاقح .

إلا أن النقد ظل طويلاً رغم ذلك ، وربما بسببه أيضاً ، ينتظر نقده . على أن الفترة المعنية هنا ، وبخاصة في السبعينات فصاعداً ، شهدت نقلة ما ، بدا فيها الأمر كأنه استئناف للنظر في قديم وحديث النقد ، بمنطلقات وكيفية جديدة أو متجددة . وفي هذا السياق تأتي هذه المحاولة المتواضعة لاستبصار منهجية الفكر النقدي العربي الحديث ، وإن كانت قد جعلت غرضها في تلمّس الرسوم والحدود وحسب .

*

لعل لحظتي طه حسين ومحمد مندور أن تكونا الممثل البالغ لمكابدات هذا الفكر على طريق المنهجية . فقد شغل اللحظتين ضبط المنهج على سائر المستويات : المثاقفة ، التأصيل في الموروث ، الاختبار في الممارسة ، التوليد من الممارسة . . . وسعى كل من الناقدين سعياً حثيثاً ، تنظيراً وتطبيقاً ، كيما يدفع بالنقد العربي قدماً نحو استيعاء الذات النقدية ، وتجاوز اللحظة الجامعية وما تقدمها أو ما جايلهما من شغل نقدي .

في اللحظة المنهجية لطه حسين تتجلى خاصة تلك الانتقائية التي جمعت الانطباعية إلى الديكارتية ، لانسون إلى تين ، الحديث النقدي إلى البحث التاريخي . . وكل ذلك في سياق المشروع الحضاري لطه حسين ، وطبيعة ذلك المشروع التنويرية . وحيث بدا الرجل في المسافة المراوغة بين التوفيق والتلفيق[1] وهو في ذلك يلخص شطراً هاماً وكبيراً من المشهد النقدي العربي إبّان حياته الحافلة المديدة ١٨٩٩ - ١٩٧٣ .

أما اللحظة المنهجية لمحمد مندور ، فتتقدم خطوة أبعد ، سواء خلال النقلات التي عاشها بين التأثرية والتحليلية ، وبين مااستقر عليه وكده من المنهج الايديولوجي . وتبدو لحظة مندور في نقده الموروث النقدي وفي نقده الأدبي أقلّ توفيقاً

---

١) انظر د . جابر عصفور : المرايا المتجاورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ ص٩

وتلفيقاً ، أقل انتقائية وأكثر انسجاماً مع ما يؤسس عليه منهجيته . وهو في ذلك يلخص شطراً آخر من المشهد النقدي إبّان حياته ١٩٠٧ ـ ١٩٦١ .

لا يقلل الفارق الزمني بين وفاة الرجلين من مصداقية لحظيتهما المنهجيتين . فالستينات التي غاب عنها محمد مندور لم يكن فيها للمنهج الايديولوجي صوته الخمسيني القوي ، فيما كان صوت منهجية طه حسين لا يزال عالياً . وفيما كانت الأصوات الجديدة تفرش مهادها ، وتصدح حداثياً ، تصدح جديداً وتجديداً .

*

قبل أن أتابع مابعد لحظتي حسين ومندور أود ان أشير عبر مثالين إلى الجهود السابقة أو المجايلة لحسين على الأقل ، بهدف استكمال رسوم التأسيس للوحة المنهجية التالية ـ بيت القصيد ـ .

* المثال الأول هو قسطاكي الحمصي ، ذو الثقافة الفرنسية والأصولية ، والذي خاض في النقد نظراً وتطبيقاً . وشغله التأسيس على المثال الأوروبي ، مثله في ذلك ، مثل صنوه روحي الخالدي .

اهتم هذان الناقدان ـ ولعلهما الأجدر بحمل هذا اللقب من بين مجايليهما ـ بعرض خصائص الكلاسيكية والرومانتيكية الأوروبية . وينفرد الحمصي بالسبق إلى المذهب التاريخي عند تين ، وبوف ، كما أقبل الحمصي والخالدي على النقد المقارن وأسّسا له عربياً .

لم تحكم الحمصي ردة الفعل على أوروبا . وقد أفاد من احتكاكه بالثقافة الأوروبية في الخروج من أسر المبالغة في التفكير والتعبير . وصرف الرجل ستة عشر عاماً في إنجاز مؤلفه الهام (منهل الوراد في علم الانتقاد)[1] ، فنقد النقد العربي

---

١) صدر الجزء الأول والثاني من هذا الكتاب في القاهرة سنة ١٩٠٧ ، أما الجزء الثالث فقد صدر عن

الموروث ـ وبعضهم يشخّص التطرف في عمله هذا ، وسعى إلى تقعيد النقد ومنهجته ، واهتم بالكتابة النثرية الحديثة : الرواية والقصة والمسرحية ، فدفع بمجمل صنيعه عربة الأدب والنقد قدماً في الزمن الجديد ، في القرن العشرين .

* المثال الثاني هو أحمد شاكر الكرمي ، ذو الثقافة الانكليزية والأصولية . تراه يسعى حيناً الى تقديم الأطروحات النظرية للآخر الغربي ، وحيناً إلى التطبيق والمعارك النقدية . كان يردد آراء أوسكار وايلد ، يجادل ادمون روستان ، ينافح المازني والعقاد ونعيمة في (الديوان) و(الغربال) . . كما كان حارّ الاندفاع نحو الثقافة الغربية متخففاً من قدسية الموروث ، يدفع بمجمل صنيعه عربة الأدب والنقد معاً بعيداً عما تحجرت عليه قروناً ، وبعيداً أيضاً عما قطعته بفعل الرعيل السابق[1]

*

هكذا ترتسم على أبواب الفترة التي تعنينا اللوحة المنهجية التالية :

١ ـ المنهج البلاغي البياني : الذي يؤسس نفسه في شطر من الموروث النقدي ، لا في الموروث النقدي كله كما تصدح الدعوى . وهو المنهج الذي ينعت بنعوت شتى كالإحيائية والأصولية والمحافظة والاتباعية والتقليدية . ومن ممثليه المتقدمين : محمد سليم الجندي ، عبد القادر مبارك ، عبد القادر المغربي ، خليل مردم . . . .

= مطبعة العصر الحديث في حلب سنة ١٩٣٥ ، بالنسبة لروحي الخالدي انظر كتابه علم الأدب عند الفرنج والعرب وفيكتور هوجو ، الطبعة الثالثة ، إصدار الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين ١٩٨٤ ، وهذه الطبعة بتقديم الدكتور حسام الخطيب ، وفي المقدمة اشارات إلى الحمصي .

١) انظر هاشم ياغي : حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين ، معهد البحوث والدراسات العربية العليا ، القاهرة ١٩٧٣ وقد أصدرت مجلة العالمان ملفاً كان ينوي عبد الغني العطري إصداره في مجلة الصباح ، وفي هذا الملف دراسة لنسيب الاختيار يركز فيها على أن عدم وجود رأي عام أدبي قد حطم الأديب التقدمي أحمد شاكر الكرمي ، انظر : العالمان ، العدد الثالث ، السنة الأولى ، دمشق في ٢١ ـ٢ ـ١٩٤٤ .

٢ ـ المنهج التقليدي : الذي فيه يتوحد في الشارح بالمؤرخ ، وهو الذي استبدّ بالأطر الجامعية زمناً طويلاً ولا يزال حاضراً فيها بنسبة أو أخرى . وهذا المنهج يحاول التوفيق بين المنهج البلاغي البياني والمنهج التقليدي الأوروبي الذي كان يواجه التأزم الحاد ، ويخوض نهايات معركته مع المناهج الحديثة التالية ، في الوقت الذي كان يحيا فيه بين ظهراني جامعاتنا وخارجها عصره الذهبي .

٣ ـ المنهج النفسي كما عبر عنه العقاد .

٤ ـ منهج الإنشاء النقدي ، وهو المنهج الذي يشتبه بالمنهج التقليدي ، وبالحديث النقدي ، وإن كان غير ذلك ، بما انطوى عليه من طبيعة التحليل والتقنية المنهجية والتخاطب مع المناهج الأوروبية الأخرى ، وخير تجلّ لهذا المنهج كان في إنتاج طه حسين .

٥ ـ المنهج الايديولوجي : كما عبر عنه محمد مندور .

لقد طرحت المناهج الثلاثة الأخيرة نفسها كتجاوز لسواها ، وبخاصة كتجاوز للمحظة المنهجية الجامعية ، على الرغم من اشتغال بعض ممثليها في الإطار الجامعي . وبالطبع ، فهذه المحاولة التي نسوق في الرسم والتصنيف ، وخاصة ما فيها من اقتراح لأسماء المناهج ، لا تفي الجهود التي تتالت عقداً أثر عقد ، لتتقاطع مع المناهج الثلاثة الأخيرة ، وتساعفها في تجديد نسغ النقد . إن هذه المحاولة ، هنا أو في الفقرات التالية ، شأنها شأن أي عمل تصنيفي في النقد أو الإبداع ـ والأمر أدهى في الأخير ـ قد تتوفر على قدز أو آخر من الأذى أو الخلل ، لكنها الضريبة التي لا بد منها من أجل أن توفر في هذا المقام رسماً للمهاد الذي انطلقت منه اللوحة المنهجية التالية .

***

مع اقتراب السبعينات أخذ الشاغل المنهجي يبدو أكثر إلحاحاً ، أقوى فأقوى وأسرع فأسرع ، أخذ القول يتفتق في الأسس النظرية ، في المبادىء والمفاهيم ، في المصطلحات . وأخذت المحاولات التطبيقية لهذا المنهج أو ذاك تتواتر ، أقل أو أكثر نضجاً وحرارة ، بيد أن الأمر برمته بات إعلاناً عن نقلة جديدة ومفصلية في مسار الفكر النقدي العربي .

لقد أخذ هذا الفكر يبحث عن نظامه ومنظومته . أخذ يركب ويختبر ما ركب . وهنا علينا أن نسارع إلى التوكيد على أن تقديم النظام والمنظومة كان في الأغلب أكبر من اختبارهاعيانياً . إذ لم تكن دوماً الاستجابة إلى حاجة الواقع الأدبي والنقدي هي ما يستدعي هذا الشغل النظري أو المنهجي أو ذاك ، بقدر ماكانت المثاقفة أيضاً . وبدا بالتالي في أحيان كثيرة أن الاستنبات والتوليد أدنى بكثير من اصطناع الغطاء الجاهز ، وهذا ما يجعلنا نفرد للمثاقفة الفقرة التالية .

***

حظيت تجليات المثاقفة في الإنتاج الأدبي باهتمام مطرد . كما حظيت تلك التجليات في بعض خالات الانتاج الفكري باهتمام أيسر[1] . وفي هذا السياق جرى في أحيان متباعدة ونزرة تلمّس المثاقفة في الفكر النقدي . إن هذا التلمس ينتظر من يعمقه ويستقصيه . وما دام ذلك لم ينجز فثمة ثغرة تظل قائمة ، ليس فقط ضمن حدود صفة (الحديث) للفكر النفدي ، بل أكبر من ذلك بعقود وعقود .

يلوح أمر المناهج النقدية في نقدنا الحديث أشبه بذلك البطل الروائي الشهير الذي عرفنا لدى الطـيب صالح أو سهيل أدريس أوالياس الديري أو حنا مينة . . . ذلك البطل الذي يمّم طالباً أو كهلاً صوب لندن أو باريس أو بودابست . . . وكانت له مع الآخر تجاريبه .

والمشابهة هنا تلوح أيضاً مع ذلك البطل الذي عرفنا في روايات عبد الحكيم قاسم أو صنع الله ابراهيم أو سليمان فياض ، حيث قدم الآخر من فرنسا أو سويسرا أو موسكو إلى عقر الدار .

لقد بدا بطلنا النقدي ـ إن صحت المشابهة والتعبير ـ منذ أديب اسحاق وأحمد شاكر الكرمي وقسطاكي الحمصي إلى آخر كتاب أو بحث ظهر هنا أو هناك على امتداد

---

١) من التجليات المبكرة لذلك نذكر كتاب فتاوى كبـار الأدباء ، دار الهلال ١٩٢٣ .

الوطن العربي ، بدا مشغولاً بآخر ما في (معامل ومستودعات) مناهج النقد الأدبي للآخر . فترى هذا البطل يستورد من الآخر ما هو جاهز ، استيراداً شرعياً ، ويهربه تهريباً ، يحاول التوليف مع ما يمكن تلمسّه من مقتضيات الواقع الفكري والنقدي والأدبي ، تتصاغر ذاته أمام الآخر الكلي الجاذبية والتفوق ، ومثل بطلنا النقدي في ذلك مثل هذا السياسي أو ذاك ، هذا الفنان أو ذاك ، هذا المواطن المنتزع من ريفه والمزجوج في المدن العربية المتسرطنة ، أو ذاك المواطن المنتزع من ريفه أو مدينته والمزجوج في شتىّ مدن العالم .

لكن بطلنا النقدي هذا ليس كما تقدم وحسب . إنه بطل إشكالي بإمتياز . وما يهمنا منه الآن ما فيه أيضاً من تنامي الوعي بحالته ، وبالتالي تنامي الوعي بعلاقته مع الآخر ، وبمحيطه ، وبحقل مشغله أساساً ، فها هنا لا يبدو المنهج قالباً ولا سلعة ، لا يبدو محركاً كهربائياً ولا معادلة رياضية ، ها هنا تنطلق الأسئلة من طبيعة وحاجات حقل شغل بطلنا إياه ، وتتوجه الأجوبة إليه ، بما يعني ذلك من استيعاب المفاهيم وفاعلية ودقة وخصوصية العلاقة بين تقنية المنهج ومفاهيمه ومرجعيته. ها هنا لا تكون استعارة المنهج ، ولا التعكيز عليه ، لا يكون هدر الطاقة ، بل تفجيرها ، لا يكون عجز البطل النقدي أو عقمه ولا تكون عقده ، بل خصوبته وعافيته . ماذا تكون إذن إعادة الإنتاج ؟

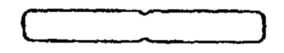
قبل قليل ذكرنا في صدد طه حسين الديكارتية ، لانسون، تين ، وفي صدد الكرمي والحمصي ذكرنا الثقافة الانكليزية والفرنسية ، وفي صدد مندور يحضر ذكر لانسون أيضاً وسواه . وإذ يتابع المرء العلامات البارزة في الفكر النقدي العربي منذ بداياته حتى اليوم ، فلا مناص من أن يذكر أسماء مفكرين ونقاد ومناهج ومدارس فكرية وأدبية غربية شتىّ ، بما في ذلك بالطبع الغرب الإشتراكي . وفي الفترة التي تعنينا هنا نرى الأسماء من ماركس إلى لوكاتش ، من غولدمان إلى باختين ، من سارتر إلى شتراوس وبارت وفوكوودريدا ويونغ وفرويد . . . إلى آخر هذه السلسلة المتوالدة .

هكذا ، وإلى حد بعيد ، يبدو مسار الفكر النقدي في غالبه ، ترجيعاً للغرب النقدي والمعرفي أيضاً ، ترجيعاً لحظياً ، وأحادياً ، ونفعياً ومتأخراً عن الأصل . وإذا كان هذا المسار يتخفف باطراد من أوشال ذلك ، فإن تنويعات السؤال الأساسي لا تظل قائمة وحسب ، بل تغدو أكبر ملحاحية ، هذا السؤال الذي يتناول السبيل إلى إنتاج المنهج الملائم وكيفية مخاطبة الواقع ، وما يلزم من ذلك المستودع الغربي الزاخر . إنه السؤال الذي يبحث عن الذات كما الآخر .

بالطبع لا يبحث المرء عن إجابات صارمة وفورية لهذا السؤال وتنويعاته ، مهما عظمت الرغبة بذلك وتوفرت المقدرة ، فالأمر ليس فردياً ولا لحظياً . الإجابة تاريخية ، وقد شرع في إنجازها منذ زمن غير قصير ، ولم ينجز منها رغم ذلك الكثير . ولعل زمناً آخر غير قصير أيضاً سوف ينقضي قبل أن يسفر المخاض عما يركن إليه .

إن المثاقفة لا زالت إذن تحكم المنهجة . والصوت الأعلى في هذه المرحلة يمكن بلورته على هذا النحو : « إننا غير مقتنعين بالمنهج الذي يتخذ المذاهب الأدبية المقتبسة عن اوروبا إطاراً مميزاً للممارسات النقدية العربية ، لأن ظروف النشأة والمكونات ومسار التطور والتبلور متغايرة بالحتم »[1] . فالمنهج ـ مرة أخرى ـ ليس قالباً ولا سلعة . وللمنهج بما هو مفهوم أو مفاهيم مرجعيته وتقنيته ، وتعني ممارسته ـ أو يجب أن تعني ـ إعادة إنتاجه . وليس تعلم المنهجة بالاستظهار المجيد أو التقفي العتيد .





---

١) تلك هي صياغة محمد برادة في كتابه المذكور سابقاً ، ص ١٤ .

I في المشهد :

إن حرارة الاستجابة لحاجات الواقع تجعل المنهجية في حالة كحالتنا النقدية والأدبية تتخفف أحياناً ، وكثيراً أو قليلاً ، من صرامتها العلمية ، فالممارسة ها هنا كما عبر الجابري هي (وسط الغابة) لا خارجها ، دون أن يعني ذلك نزوعاً براجماتياً إجرائياً . وبهذا المعنى ليس المنهج بضعة خطى ، بل مفاهيم ، إلا في النصوص الموقوفة على المناهج والتنظير المنهجي . وما أحرانا أن نتذكر في هذا الصدد ما ساقه بوريس ايخنباوم سنة ١٩٢٥ وهو يقدم نظريته في المنهج الشكلي حين أكد أن هذا المنهج لم ينتج عن بناء نظام منهجي خاص ، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس ، وحيث أصبح لمفهوم المنهج بعامة أبعاد غير محددة . لقد أكد ايخنباوم أيضاً أنه لا يقدم منهجية ، بل بعض المبادىء التي تمّ التوصل إليها بواسطة دراسة مادة ملموسة ، لا يقدم نظاماً دوغمائياً بل (كشف حساب) تاريخي .

من المهم أن لا يغيب ذلك عنّا ونحن نقدم هذه الترسيمة للمناهج الأبرز في شغلنا منذ قرابة العقدين :

١ ـ المنهج البنيوي
٢ ـ المنهج البنيوي التكويني
٣ ـ المنهج النفسي الماركسي

٤ ـ المنهج الماركسي

٥ ـ المنهج النفسي

من الجليّ أن الماركسية والبنيوية والعلم نفسية تبدو في جذر هذه الترسيمة. ومن الجليّ أيضاً عناية هذه الترسيمة بما هو أكثر حضوراً وفاعلية، ولكن لا ينبغي أن يجعلنا ذلك نغفل عن حضور آخر وفاعلية أخرى متنامية لمناهج حديثة أخرى. فهل يمكن تجاهل الدراسات الألسنية أو السيميائية؟ هل يمكن تجاهل باختين منذ أواخر السبعينات على سبيل المثال؟

المنهج البنيوي:

وصلتنا البنيوية كالمعتاد متأخرة، أيضاً كان التجلي المبكر لها بث المفاهيم والتقنية، بمعزل عن المرجعية، بمعزل عن وعي العلاقة بين الرؤوس المنهجية الثلاثة: المفاهيم، التقنية، المرجعية. لكن أمر البنيوية لم يستمر كذلك طويلاً. فإذا كان النقاد والمنضوون تحت ألوية ـ لا لواء ـ الحداثة والشكلانية خلال الستينات ومطلع السبعينات قد هرعوا إلى الوافد الجديد كوصفة سحرية، فإنهم لم يلبثوا أن أخذوا بعد لحظة الانبهار يدققون. وقد جاء ذلك أيضاً تحت وطأة الارباك الذي تسببته لهم طوارىء البنيوية في مظانها، أكثر مما كان تجاوزاً للحظة الانبهار نحو لحظة الاستيعاء.

هكذا إذن جاء زمن البنيوية العربي المتأخر فيما الشغل النقدي الفكري الاوروبي يفتق في البنيوية، يعيد النظر فيها، هذا من جهة أولى. من جهة أخرى، فإن النقاد المنضوين تحت ألوية ـ لا لواءالماركسية وجدوا أنفسهم أمام معطى هام وجديد. وفيما كان الأمر بالنسبة لبعضهم تحدياً جاهلياً، كان بالنسبة لآخرين منهم حافزاً للشغل ومغنياً له، ومرة أخرى، جاء ذلك، فيما الشغل الفكري النقدي الأوروبي يقدم البنيوية التكوينية.

بقي أن نشير إلى أمرين هامين : الأول : أن السرعة التي تم بها ما تقدم تعود إلى تحقق للاحتكاك بالآخر من تسارع ، لم يكن متوفراً من قبل ، وذلك لما طرأ من كثرة العرب الدارسين والمثقفين المقيمين أو شبه المقيمين في موطن الآخر ، وأيضاً ، لما طرأ في حركة الترجمة ، مهما كانت الفسحة كبيرة ومغرية بانتقادها .

أما الأمر الثاني ، فهو أنه هذا الواقع بمجمله قد جعل نقاء المنهج البنيوي في فكرنا النقدي الحديث نزراً .

ولعل الانموذج الأصدق تمثيلاً والأصلب عوداً للمنهج البنيوي ، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي ، أن يكون في مساهمات كمال أبو ديب .

بدايةً طرح أبو ديب البنيوية كطريقة في الرؤيا ومعاينة الوجود ، كتثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم . وهو في هذا التبشير النظري ـ الفلسفي ـ لا يفصل كثيراً . فالطرح يبدو شعارياً ، ويجعل من المنهج البنيوي وصفة سحرية . ولا يقل في هذه البداية ما يضيفه الناقد من لدنه إلى المستورد والجاهز شعارية وسحرية[1] .

يبدو المستوى التقني لهذا المنهج أكثر تماسكاً ودقة ووضوحاً لدى كمال أبو ديب[2] ، حيث ترتفع قامة شتراوس بخاصة من بين سائر اعلام البنيوية ، على الرغم من إصرار شتراوس المعروف على طرد النقد الأدبي من حظيرة البنيوية .

---

١) كظاهرة انحلال وتشكيل النسق ، مما أغفله ـ كما يذهب الناقد ـ النقد الأوروبي الحديث . الإحالة هنا عامة إلى كتابه : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ من دعاة البنيوية الأخرين كفلسفة نذكر : نبيل قنبر . انظر مجلة الفكر العربي المعاصر . العدد ٢٢ ، ص ١٢٢ . وتحسن العودة في هذا السياق إلى محمد علي الكردي في دراسته : النقد البنيوي بين الايديولوجية والنظرية ، مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الرابع .

٢) انظر كتابه الأهم : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، وانظر دراستنا لهذا الكتاب في : مساهمة في نقد النقد الأدبي ، ط٢ ، دار الحوار ١٩٨٦ ، ص ٥٢ ـ ٥٩

أفاد أبو ديب مما استخدمه من التقنية البنيوية في توليد قول جديد في الشعر الجاهلي خاصة ، وفي سائر النصوص التي عالجها . لكن محصلة شغله الفكري النقدي ظلت محكومة بالإسار العام للبنيوية من جهة ، ولعملية منهجة الفكر النقدي العربي الحديث على المنوال الغربي من جهة أخرى . ولا تبدو العلة هنا في درس التقنية والمفاهيم ، بل في تغيير مرجعيتهما وبالتالي ، العلاقة بينهما وبين هذه المرجعية .

أخذ كمال أبو ديب في نقلة مفصلية هامة من مساره الدؤوب الخصيب الصارم معاً ، يتحدث عن نشوء تيار مستقل ، يهدف إلى بلورة منهج نقدي ، يوحد بين منطلقات ماركسية وبين منطلقات بنيوية ، ويلغي التعارض بين الطرفين في مفهوم البنية ومفهوم التاريخ[1] . هذا الحديث الذي ابتدأه آخرون واجتهدوا فيه نظراً وممارسة طيلة السنوات التي انقضت على اشتغال كمال أبو ديب على المنهج البنيوي ، انما يؤكد المأزق الحاصل تحت وطأة مأزق البنيوية نفسها في مظانها ، ومحاولات الفكر النقدي الأوروبي تجاوزها ، وكذلك تحت وطأة البحث في حقلي الأدب العربي : قديمه وحديثه .

التجليات الأهم الأخرى للمنهج البنيوي في فكرنا النقدي الحديث ترتسم على هذا النحو :

* محاولة في إعادة الانتاج ، وبما يخاطب حقل الشغل في الأدب العربي ، محاولة لا تهجس بالتبشير والشعائرية والسحرية والإطلاقية ، بل تمارس بالقدر المستطاع من الوضوح المنهجي والتدقيق الاصطلاحي ، فيبدو المنهج في الممارسة وقد أعيد انتاجه ، وتبدو الممارسة إضافة ما إلى الفكر النقدي العربي الحديث . ولعل خير مثال على ذلك ، رغم ندرة الأمثلة ، هو ما قدمه عبد الفتاح كيليطو[2] .

---

(١) انظر : مجلة المهد ، العدد ٢ ، ربيع ١٩٨٤ ، وكذلك دراسته الهامة : الأدب والأيديولوجيا ، مجلة فصول ، العدد الرابع ، المجلد الخامس

(٢) في كتابه : الأدب والغرابة ، دار الطليعة ، ط٢ ١٩٨٢

* محاولة تتلامح فيها الأمشاج غير البنيوية ، فاقدة النقاء المنهجي ، نقاء (البنيوية الدينية) كما تنعت يمنى العيد ؛ ورغم الأمشاج يظل المنهج هو المنهج ، فالأمر ليس هنا كما هو في البنيوية التكوينية ، كما سنرى ، والأمر ليس محاولة في إعادة انتاج المنهج كما فعل كيليطو، والمثال البارز على ذلك يبدو فيما قدمه عبد الكريم حسن ، حيث الحرص على البنيوية منهجياً وتطبيقياً ، والحرص الأكبر على (الموضوعية التوليدية)[1] .

يؤكد حسن على إهماله مرجعية النص ، وعلى إطلاقية استقلاله ، محدداً لنفسه السبيل الذي يرى النص (شيئاً) ، مفارقاً بذلك بمئة وثمانين درجة السبيل الآخر في النقد الحلولي الذي يرى النص (ذاتاً) . وبدعوى الموضوعية والبنيوية يمارس الناقد تفكيك شعر السياب . ويبدو الجهد المبذول في ذلك مضنياً على المستوى الفردي ، إذ عزف الناقد عن استخدام العقل الالكتروني (؟) على الرغم من الخدمة الإحصائية الجلّى التي يوفرها ، دقة ووقتاً .

الأهم من ذلك أن تفكيك الشعر قد جاء هيكلةً له ، عزلاً له في مادته اللغوية ، وحال دون مقاربة هذه المادة كإنتاج بشري اجتماعي .

من ناحية مقابلة ، نرى الناقد يعنى إلى هذه الدرجة أو تلك ، وبداعي الموضوعية التوليدية ، بدلالة الشعر المفكك وبمرجعيته وبصاحبه ، مما يبدو قولاً آخر ، غير تشييء النص واستقلاليته المطلقة وإهمال مرجعيته .

هكذا يرتسم الإحراج البنيوي هنا في مسألة التفكيك اللغوي والهيكلي ، حيث غاب ما يعنيه النصُّ على أن مادة الأدب اللغة ـ في جملة ما يعني ـ هو مقاربة لهذه المادة عبر صلتها بالقول الآخر ، الأدبي وغير الأدبي ، مما مادته اللغة أو غير اللغة . وقد ضاعف من هذا الإحراج منهجياً أمر الموضوعية التوليدية ، ولم يساعف في تجاوزه ، فالشغل النقدي هنا مؤسس منهجياً وتطبيقياً في البنيوية .

للمحاولة هذه التي تتلامح فيها الأمشاج مثال آخر نضربه ، هو ما قدمته خالدة سعيد ، والتي تبدو تارة في انعطافتها البنيوية على نحو مايبدو عليه عمل كمال أبو

(١) في كتابه : الموضوعية البنيوية ، المؤسسة الجامعية ١٩٨٣ .

ديب ، فيما تبدو تارة أخرى موشية لحديثها النقدي بشيات البنيوية ، فكأنما تشتغل على منهج آخر ، مما ندعو بمنهج الإنشاء النقدي ، ولكن الموشّى هنا بالبنيوية[1] .

*

هل يشير تأزم البنيوية في مظانها ، وما رأينا من طبيعة تجلياتها في فكرنا النقدي الحديث ، من حالة النقاء ، إلى نزرة حالة إعادة الانتاج ، إلى حالة المزاوجة مع الماركسية ، إلى حالة المساعفة بالموضوعية التوليدية أو الإنشاء النقدي ، هل يشير ذلك إلى استنفاذ الحالة البنيوية العربية ؟ قد يدغدغ هذا السؤال مناهج أخرى . ولكن بعيداً عن ذلك ، يبدو لنا أن هذا المنهج ـ رغم الزمن القصير ـ قد أخذ يتخلق تخلقاً يقطع مع اسمه الشهير . وقبل أن ندلّل على ذلك بما تقدم من تجلياته ، وبما سيلي في البنيوية الماركسية وسواها ، ندلل بمثال كيليطو المذكور ، حيث يعاد إنتاج المنهج في خلق يبحث فيما يبدو لنا عن اسم جديد ، على الرغم من أن كيليطو يسوق لكتابه المذكور (الأدب والغرابة) عنواناً فرعياً هو : دراسات بنيوية في الأدب العربي .

المنهج الماركسي :

تحيل هذه التسمية إلى الواقعية بعامة ، وإلى الواقعية الاشتراكية بخاصة ، وذلك فيما يسود خطابنا النقدي والفكري . ولقد التبست تسميتا الواقعية المذكورتان في ذلك الخطاب بسبب اختلاط الأوراق على مستوى المفاهيم أو على مستوى الممارسة . ولقد عانى المنهج الماركسي جراء هذا الاختلاط مثلما عانت المناهج الأخرى . فالتنويعات ، والانتقائية ، والتلفيق والتوفيق ـ والمسافة المراوغة بينهما كما يعبر جابر عصفور ـ والتوليف . . . كل ذلك سمة بارزة في الشغل المنهجي السائد .

إطلاقنا لهذه التسمية من جديد (المنهج الماركسي) يتوخى المساعفة العلمية على تسمية المسميات وضبط الأدوات والخطـوات . وهذا ما يقوم على أن المنهج الماركسي بشتى التباساته واختلاطاته التي ولدت مترادفات جمة ـ كالمنهج الواقعي ، أو الواقعي المادي ، أو المادي التاريخي . . . ـ يتأسس مفاهيميـاً في الفلسفة الماركسية . هذا أولاً .

---

١) في كتابها حركية الابداع ، دار العودة ١٩٧٩ .

وعلى الرغم من إدراكنا لكون الشغل النقدي بهذا المنهج يمتح من المشارب العديدة المتوفرة على نسب من التناقض لا التباين وحسب ، والتي أعقبت إنجاز ماركس وانجلز ، بما في ذلك من ادعاء تطويب ماركس والماركسية لدى هذا المشرب أو ذاك . . . على الرغم من ذلك ، فإننا نعيّن في هذا المنهج التأسيس الفلسفي العام المذكور .

في الخطوة التالية لتعيين هذا المنهج ، يفضي بنا تعدد المشارب إلى تنوع من المفاهيم وأقدار متفاوتة من الانسجام .

من أجل توضيح ، نمثل على ذلك بالاتفاق على القانونية الديالكتيكية ، أو الاتفاق على الاستقلال النسبي للبنى الفوقية ، مقابل الاختلاف في مفهوم الانعكاس ، أو الاختلاف في الواقعية الاشتراكية ، اختلافاً يصل حد الأنكار المطلق او التبنّي المطلق !!

يتراءى لنا أن تجليات هذا المنهج في فكرنا النقدي الحديث تتراوح على مستوى النظر في زاوية إلى الشغل المنضوي تحت لوائه .

ليس هذا المنهج بطارىء في فكرنا النقدي ، كما البنيوية أو البنيوية التكوينية . فعلى الأقل ، يمكن الحديث جدياً عنه منذ الخمسينات . وإذا لم تكن الحداثة فقط دلالة على المودرنيزم في الغرب أو على تحديث الشعر العربي منذ مجلة شعر ومجلة حوار . . . فإن هذا المنهج هو مظهر حداثي مبكر في فكرنا النقدي ، مثلما كانت اللانسونية أو الديكارتية .

لقد أخذ تحديث مفاهيم وأدوات فكرنا النقدي مبكراً عن ماركس وانجلز ولينين بليخانوف وغوركي وجدانوف وسواهم مثلما أخذ عن بيف أو ريتشاردز أوتين وسواهم . . .

في الفورة الخمسينية للمنهج الماركسي قيل الكثير . تلك الفورة التي تمثلت خاصة في شغل محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وحسين مروة ومحمد مندور

أيضاً . وهي الفورة التي مهد لها على نحو أو آخر شغل سليم خياطة وعمر فاخوري ورئيف خوري وسواهم .

وفيما قيل في هذه الفورة ماكان من داخل التجربة نفسها ، وفيه ما جاء من خارجها ، أو من التعبيرات الجديدة للمنهج الماركسي في السبعينات فصاعداً . ولقد كان الأمر في تلك التجربة ، وفيما قيل فيها ، بالغ التلبس بالتجربة الفكرية والسياسية العربية المؤسسة على الماركسية . كما كانت العلامة الاصطلاحية السائدة على هذا المنهج هي : المنهج الأيديولوجي ، على الرغم من أن العلامة نفسها كانت تنسحب على الشغل النقدي المؤسس على الوجودية .

بعد فترة من الصمت أو شبهه ، طبعت الستينات تقريباً ، وبدا معها أن دورة التجربة الخمسينية الماركسية في الفكر النقدي قد اكتملت ، شرعت المحاولات النقدية المؤسسة على الماركسية في السبعينات تعيد النظر فيما تقدمها وفيما حولها ، شرعت تؤسس نفسها في فكرنا النقدي الحديث ، ماتحةً من المشارب الماركسية العديدة ، ومن المشارب النقدية أيضاً ، عبر إشكالياتها الجديدة والتي لا تعدم التقاطعات مع اشكاليات المناهج الأخرى سواء على مستوى التلبس بالتجربة السياسية العربية المتأزمة بنيوياً ، أم على مستوى المثاقفة .

هذا المسار فيما نزعم جعل للتسمية الجديدة (المنهج الماركسي) وجاهة أكبر . فدعوى النقد الايديولوجي تصنيفاً أو تبجحاً أو تشنيعاً لم تعد كافية .

ليس النقد الذي يهتم ضمن ما يهتم بايديولوجيا النص أو المبدع أو كليهما ، ليس وحده بالنقد الايديولوجي . فالايديولوجيا تتناول زاوية واحدة من زوايا الشغل النقدي ، على الرغم من تحريم المحرمين لذلك ، واستهجان المستهجنين .

إن إطلاق صفة الاجتماعي على منهج ما لا يفي بالحدود والتحديد . لأن الأطلاق لا يعين أية وجهة نظر اجتماعية يقوم عليها الاسم . قد يكون ثمة منهج اجتماعي ماركسي أو منهج اجتماعي غير ماركسي . كذلك هو أيضاً إطلاق صفة

الايديولوجي على منهج ما ، لا يفي بالحدود ولا بالتحديد ، لأنه لا يعين الايديولوجية التي يقوم عليها الاسم : أهي الوجودية ؟ ماذا علينا إذن أن نسمّي بدايات جورج طرابيشي النقدية ؟ ماذا علينا أن نسمّي بدايات مطاع صفدي ؟ أهي الدينية ؟ ليست الدعوة إلى منهج نقدي إسلامي بطرفة ، وماذا إذن ؟

لقد تلبست في خطابنا النقدي ـ وبإغراض غالباً ـ صفة الايديولوجية بالمنهج الماركسي وحده . وما يهمنا في هذا الصدد توكيده هو أن دعوى المنهجية ليست بريئة في أسّها ـ وأياً كانت ـ من الأدلجة ، مهما بلغت درجة موضوعيتها ، ومهما صدحت ببراءة العلم والبحث ولا بأس من قبل ومن بعد أن يقول غولدمان برؤية العالم أو تقول يمنى العيد بالموقع أو يقول آخرون بالموقف .

يمكن للمرء أن يشخص بيسر عناية المنهج الماركسي في تجلياته العربية بالمرجعية ، بالانعكاس ، باللعبة الفنية الممارسة في النص . . . ولكنها عناية بالغة التفاوت ، يتقدم فيها واحد من تلك العناصر وسواها على غيره ، وتلمس فيها توظيفات معينة إلى حد أو آخر لهذه أو تلك من تقنيات المناهج الأخرى ، كالعلمنفسية والبنيوية . . كما يبرز في حالات عديدة الاشتباه بالحديث النقدي حيناً ، وحيث تتوالى خطى التحليل سريعة أو مدققة ، مستجيبةً لداع في النص أولاوية لعنانه ، بينما يبرز حيناً آخر الاشتباه بالإنشاء النقدي ، إذ يبدع الناقد نصّه المنطوي على قدر أو أكثر من المفاصل السابقة ، ولكن على نحو أقرب إلى ما يبدع به الناقد نصّه وفق منهج الانشاء النقدي .

ولعل المرء لا يبالغ إن رأى أن فكرنا النقدي الحديث يتمحور حول الماركسية ، مثلما يتمحور حول دعاوى ـ لا دعوى ـ الحداثة . وما يرجح ذلك أن منافحة المنهج الماركسي ، سواء بطلب العون من الماركسية نفسها ، أو من سواها ، هي جذر مكين في أغلب دعاوى الحداثة . وما يرجح ذلك أيضاً أن المنهج البنيوي الماركسي ، والمنهج النفسي الماركسي ، من بين مناهجنا الحديثة ، انما كانا على يد نقاد ماركسيين أساساً ، أو بدواع ماركسية ، مثلما ـ أو أكثر مما ـ كانا على يد غير الماركسيين ، أو بدواع غير ماركسية .

وإذا كان في هذا المنهج نفسه ، أو في إعادة تركيبه بنيوياً أو علمنفسيّاً . إشارة بالغة على المثاقفة ، فإن فيه أيضاً إشارة أبلغ الى المدى الذي تفعل فيه الماركسية في فكرنا النقدي الحديث .

لقد باتت تعلو في هذا المنهج ، إلى جانب الأصوات التي علت في التجربة الخمسينية ، أصوات أخرى جديدة ، أو قديمة مغيبة ، من بيلنسكي إلى روزا لوكسمبورغ ، من دوبروليبوف وتشرنشيفسكي إلى تروتسكي وبريخت ، من باختين ولوكاتش إلى فيشر وغارودي وكيتل وكودويل وسواهم وسواهم . وهذا التعدد في الأصوات ، ومعه الحضور الجدي للمناهج الحديثة ، وتنامي الشاغل النهاجي ، والأسئلة الجديدة التي يطرحها الانتاج الأدبي والفكري - فضلا عن الأسئلة الجديدة التي يطرحها الصراع الاجتماعي والقومي - إن ذلك كله قد فعله فعله في المنهج الماركسي . ومن هنا تنفرج زاويته ، ويلحظ في انفراجها التصلّب الارثوذكسي ، وشبه الحديث النقدي ، وشبه الانشاء النقدي ، ليصل الأمر أيضاً إلى القطب المقابل للتصلب ، مما تلمس فيه عقدة ماضي التجربة الماركسية ، في الشغل النقدي أو الفكري أو السياسي ، أو عقدة الصغار أمام حداثية الأطروحات المنهجية والفكرية المتحدية الأخرى ، أو كلتا العقدتين . على أنه تلحظ أيضاً في انفراج الزاوية هذا تجسيدات أخرى للمنهج ، أكثر جدية واتزاناً .

ترى ، إلى أيّ حد سوف تحد المناهج المرتبطة بالماركسية ، كالبنيوية الماركسية ، أو النفسية الماركسية ، من أهلية المنهج الماركسي في فكرنا النقدي الحديث ؟ وعلى أيّ قرار سوف يقرّ ما هو عليه هذا المنهج أحياناً من حالتي الارثوذكسية أو الصغار ؟

قد تدغدغ هذه الأسئلة المناهج الأخرى ، فثمة من يذهب إلى ابتلاع واحد أو أكثر من تلك المناهج للمنهج الماركسي . لكن ذلك كله شأن آخر ، فالشأن هو أن يحاول السؤال المنهجي والانتاج المنهجي مخاطبة حاجات نقدنا وأدبنا ، والماركسية في أسّ ذلك ، سواء أجرى الحديث عن منهج ماركسي أم بنيوي ماركسي أم سواهما .

المنهج البنيوي الماركسي :

على الرغم من أن ناقدة مثل خالدة سعيد لا تميز بين البنيوية المؤسسة في شتراوس ودو سوسير ، وبين البنيوية التكوينية المؤسسة في غولدمان وجذره اللوكاتشي[1] ، فإن البون المنهجي وغير المنهجي شاسع بين الدعوة إلى البنيوية والبنيوية التكوينية . فمع الدعوة الثانية ينتقل الحديث خارج البنيوية وأمشاجها ، ليغدو في دائرة أخرى ، في إعادة انتاج للبنيوية في البنيوية التكوينية أو كما يضاف : البنيوية التكوينية الدلالية ، وليس على توليف البنيوية بالماركسية أو العكس .

كان شتراوس يؤكد بحرارة أنه نادراً ما حاول معالجة قضية إلا وكان ينعش ذاكرته بقراءة صفحات من عملي ماركس : الثامن عشر من بروميير ، ونقد الاقتصاد السياسي .

وبعيداً عن ذلك ، ففي البنيوية ما فيها من الجذر الماركسي ، من النقد الجذري للأنظمة الفلسفية المثالية القديمة ، إلى نقدها الايديولوجية الذاتية الإنسانية ، إلى استعارتها مفهوم البنية الذي جاء به هيغل ودفعته الماركسية قدماً ، فلم تحدده ، كما فعل رواد البنيوية ، باللغة أو القرابة أو الخافية .

لقد توقفت البنيوية عند التزامني الذي ييسّر كفرضية تشخيص البنية ، لكنه يكرس الثبات والتسكين ، نافياً ، إنْ أخذ منفرداً ، التطور والتعاقب ، نافياً التغيير والتاريخيّ . ومن هنا كانت البنيوية ذلك المقابل للنزعة الذرية . ففي هذه عزل للعناصر ، وفي تلك علاقات العناصر أما الخطوة التالية ، التي تنضج ما تنطوي عليه البنيوية في المستوى الاجرائي ، في المستوى التقني ، أما هذه الخطوة ، فقد جاءت عبر توظيف هذا المستوى في المنهج البنيوي الماركسي[2] .

---

١) جريدة السفير في ١٩٨٠/٣/٢٣

٢) هذا الكلام يكمل ما سبق في المنهج البنيوي .

على يد غولدمان تبلورت هذه الخطوة ، عبر تطويره لأطروحات لوكاتش ، وترسيخه لمفهوم البنية الدالّة ، والنظرة الى العالم ، وإبرازه لخاصية الانسجام الداخلي ، وخاصية التناسق في البنية ، والتناظر بين بنية النص وهوية الوعي الذي يحمله .

وغولدمان تجاوز بذلك حدود البحث في الأعمال الأدبية وصلتها بالوعي الجمعي ، وكذلك حدود البحث في البنى الساكنة ـ وفق البنيوية الدينية ـ وحدود التفسيرات السيكولوجية للأدب .

سرعان ما اغتنت خطوة غولدمان المنهجية بالمعطيات الجديدة ، الدلالية والألسنية أيضاً . وسرعان ما وجدت لها استجابة حارة في فكرنا النقدي الحديث . استجابة متخففة إلى هذا الحد أو ذاك مما يعلق عادة بمجمل علاقة هذا الفكر بـ (المستودع الغربي ومعامله) ، ولكن دون أن تكون بريئة منه تماماً .

ولعل يمنى العيد أن تكون من أنصع تجليات هذا المنهج . فهي لا تني تجهد في تقديم مفاهيمه واختباره في الممارسة وفق المسار الممتد المتداخل فيما بين لوكاتش وباختين وغولدمان .

الإجراءات البنيوية هنا ، ليست غير مفتاح أو وسيلة ، يساعف في قراءة الدلالة ، واكتناه النص ، وينير علاقته بمرجعيته ، ويعقلنها ، ويخلصها من طغيان السوسيولوجية ، والأوشال المتيسرنة .

الخطوة البنيوية هنا لا تقف عند حدود التزامن ، وفي هذا نرى يمنى العيد ، وأمثالها ، تتقاطع مع (الواقعية) ، في اتجاهها نحو المرجع ، ومع (الأدبية) في اتجاهها نحو النص . ويتميز شغل العيد في كونه (ممارسة نقدية) كما تؤثر أن تسمّي ، لا تبشيراً و لا اختباراً بالمعنى الشائع . الممارسة هنا غير التطبيق . الممارسة نشاط ينتج[2] ،

---

٢) وهي تضيف : والتطبيق استهلاك . والإحالة هنا بعامة إلى كتابها : في معرفة النص ، دار الافاق =

لا يجدي معه نقل المفاهيم ، ولا التورط في التنظير فوق النص . ولذلك فهي تشتغل بالمعالجة العيانية ، بتوفير الحد الأقصى مما يحتاجه الشغل من التقنية البنيوية ، ضمن المسار المنهجي المختار[1] . بينما يكتفي آخرون بالتبشير أو المنافحة التنظيرية ، والتهويم فوق النصوص ، وهذا ما يظل قاصراً مهما توافر له من الحرارة والثراء .

وعلى نحو مقارب لما يبدو عليه شغل يمنى العيد نرى أيضاً شغل محمد بنّيس[2] ، والياس خوري[3] ، ومحمد برادة[4] وجابر عصفور[5] .

تعقيب :

بعد الازدهار الذي كان للبنيوية في النقد الأدبي وفي سواه ، في مظانها ، أخذ عجزها عن الوفاء بحاجة النقد والناقد يربك الآخذين بها ، وأخذ نقاؤها يتكسّر .

= الجديدة ، بيروت ۱۹۷۳ . وليمنى العيد أيضاً كتاب عنوانه (ممارسات في النقد الأدبي) . وقد استخدم الياس خوري لتسمية شغله مصطلح الممارسة النقدية في كتابه : دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ۱۹۷۹ ، ص٥ كما استخدم محمد برادة المصطلح نفسه في كتاب : محمد مندور وتنظير النقد العربي . وقد سبق لي أن اخترت لكتاب بيلينسكي الذي ترجمه الصديقان فؤاد مرعي ومالك صقور عنوان (الممارسة النقدية) ، وصدر الكتاب عن دار الحداثة ، بيروت ۱۹۸۲

١) وقد بلغت مستوى فائق التميز في عملها الأخير : الراوي : الموقع والشكل ، مؤسسة الأبحاث ١٩٨٦

٢) انظر كتابه : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ١٩٧٩ . وفي كتاب يمنى العيد (في معرفة النص) دراسة ثمينة له .

٣) في كتابه المذكور : دراسات في نقد الشعر يتوشى شغله بشيات الحديث النقدي ، لكنه يتخفف من ذلك في كتابه الآخر : الذاكرة المفقودة ، مؤسسة الأبحاث ١٩٨٢

٤) وهو يجدد خط السير من لوكاتش إلى غولدمان إلى بورديو ، وقد أشرنا أكثر من مرة إلى كتابه : محمد مندور وتنظير النقد العربي .

د) يتجلى ذلك في نقده للنقد (المرايا المتجاورة ، مذكور سابقاً) كما في دراساته النصّية ، ونمثل بواحدة منها : رمزية الليل ، مجلة المهد ، العدد ٢ لعام ١٩٨٤ .

وسرعان ما شرع في الفكر النقدي الغربي بنقدها وزرقها بأمشاج أخرى ، وكذلك بتقديم بدائل عنها .

هكذا علا صوت بارت مثلاً ، إذ ينزع عن النقد أدنى ، رداء علمي ، ليرسله إبداعاً كما الإبداع المنقود ، وليغدو الناقد كاتباً . هكذا علا صوت دريدا مثلاً ، فمدّ باع التحليل البلاغي إلى أي نوع من الخطاب في العلوم الإنسانية ، ملحاً على صلة الأدب بالفلسفة ، وموازياً بين الناقد والفيلسوف في مستوى واحد .

أجل ، سرعان ما علت في الفكر النقدي الأوروبي الأصوات التي ترفض تحويل الناقد إلى جرّاح للنصوص ، مهما بلغت خبرته وتقنيته . فالناقد كاتب مرة ، فيلسوف مرة . . وسوى هذين التجاوزين للبنيوية برزت محاولات أخرى ، برز التفكيك DECONSTRUCTION المؤسس في اطروحات دريدا مرة ،فوكو مرة ، سواهما أيضاً ، توليفة من هذا وذاك . وفي أمريكا ، حيث حاول بعض النقاد أمركة البنيوية ، لم تكن محاولات التجاوز بأقلّ ، هذا إن لم تكن أكثر .

ماذا يعني ذلك كله لفكرنا النقدي الحديث ؟

قد يبدو اليوم صوت المنهج البنيوي الماركسي أكثر تماسكاً وإغواء . وعلى الرغم من أن الوقت لا يزال مبكراً ، فإن الأصداء الأخرى لتجاوزات البنيوية بغير البنيوية التكوينية ، بغير المنهج البنيوي الماركسي ، أخذت هي الأخرى تتردد في فكرنا النقدي . فهذا يجهر بدعوة دريدا إلى غزو الناقد للنص المنقود والتخلص من عقد النقص تجاهه ، وذاك يتابع فوكو في نزوعه التفكيكي ومنافحته التحليل النفسي والماركسية أيضاً ، وآخر يصدح بدعوة بارت الى النقد ككتابة . . . والأمر ينقض هذه المرة في مألوفنا في المثاقفة ، إذ لم يتأخر التقفّي .

ولا ريب أنه من المهم أن يبرأ فكرنا النقدي من التقفّي المتأخر ، والى التقفّي كله . ولقد أشرنا إلى الخطى الاولى لذلك كله بفعل وفرة المبعوثين والمقيمين والترجمة . .

أجل ، من المهم أن تتردد في فكرنا النقدي الأصداء الفورية والقوية ، والدقيقة ، الدقيقة بخاصة ، لبارت أو فوكو أو جيمسون أو دريدا أو تودوروف أو بروب أو لاكان أو مارتينيه أو تشومسكي أو باختين أو مارشيري . . . إلى آخر المنظومة التي تنتشر فرائدها في راهن الشغل النقدي الجاد أو الاستعراضي والواهم . إلا أن الكيفية التي يتم بها ترديد هاته الأصداء أكبر أهمية .

علينا أن نعرف كيف لا يتحاشىٰ فوكو موته ، ولماذا وكيف يوقف خطابه على المحرومين من الكلام ، علينا أن نعرف كيف ولماذا يرفض أن ينعت بالبنيوية . علينا ان نعرف كيف ولماذا يجعل دريدا للتحليل البلاغي أهمية مضاعفة ، أو ينصب من الناقد فيلسوفاً ، أو يتنكر لكل فلسفة ، أو يحطم العقلانية . . .

ولكن ماذا نفعل بهذه المعرفة في شغلنا ؟ أين نحن من التوفيق أو التلفيق أو المسافة المراوغة بينهما ؟ أين نحن من استيعاء هذا المنهج أو ذاك ، من وعي مفاهيمه ومرجعيته ؟ أين نحن من اختبار تقنيته ؟ وكل ذلك على ضوء حاجات واقع عياني محدد في حاضره وطموحاته وموروثاته ، وليس فقط على سبيل الاستمناء الثقافي والحضاري ، وتمديد وتأبيد العطالة في الفعل المنتظر من الفكر النقدي .

من حسن الحظ هذه المرة - إن حق لنا التعبير كذلك - أن أمر أصداء تجاوزات البنيوية وتثوير المناهج الحديثة ، في فكرنا النقدي ، ينطوي على رنة خاصة ، متسائلة ، تحاول الاستيعاء ، لا تخلد الى الاستخذاء ، هذا ماكان يتأخر على التقفّي المتأخر ، فيتراكب هزال الثقافة في متوالية هندسية بامتياز[1]

ان مجمل هذا القول يفضي بنا الى الحداثة . وحديث الحداثة يستدعيه أيضاً . لقد وفر هذا الحديث المنطلق منذ عدة عقود ، على مستويي النظر والتجريب ، من

---

١) ننوه هنا بالقراءة الدقيقة - والحارة ، وآه من الحرارة ، التي يقدمها هاشم صالح لفوكو . على سبيل المثال راجع مجلة الكرمل العدد ١٣ ، كما ننوه بالقراءة الفاحصة التي قدمها جورج زيناتي لدريدا في مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان ٦ - ٧ لعام ١٩٨٠

بعض تلك الخطوط البيانية المتقاطعة في بؤرة الأزمة يرسله النقاد على اختلاف مناهجهم وممارساتهم . أما الصحافة الأدبية فصوت الشكوى فيها صادح دوماً ، يختلط فيها ما هو مجاني بما هو معتبر . ولعل الإطار الوحيد الذي يخفت فيه نسبياً صوت الشكوى هو الإطار الجامعي ، خاصة لدى الرعيل المطمئن الى ممارسته . إلا أن هذا الإطار ذاته هو نفسه مجلى كبير للشكوى ، من خارجه .

كيف تتبدى في نقطة التقاطع/البؤرة ملامح الشكوى ؟

* ثمة أصحاب منهج بعينه يرسلون القول في قصور أو عجز أو ارتباك المناهج الأخرى .

* وثمة بعض أصحاب المنهج الواحد نفسه يتلمّسون المأزومية في المنهج الذي يركنون إليه .

* أصحاب دعوة التكامل بين المناهج يرسلون القول في قصور أو عجز أو ارتباك أي من المناهج بمفرده ، سواء أكانت دعوتهم توليفاً أم توفيقاً أم تلفيقاً . . .(١)

* المبدعون يتهمون النقد المفارق لمبدعاتهم ويرونه غارقاً في المباريات النظرية والرطانة .

* والعكس قائم أيضاً إذ يعلو حديث النقاد عن أزمة الإبداع نفسه .

* والنقاد والمبدعون معاً يعلو بينهم الحديث عن أزمة العلاقة مع المتلقي ومع المؤسسات المعنية . ولئن كان هذا الحديث من طبيعة أخرى غير طبيعة الحديث عن الأزمة المنهجية ، الا أنه ينطوي على الكثير مما يخاطبها ويستدعي منها خطابا ما له .

* والقارىء نفسه فيما يتاح له من إعلان عن نفسه ، وهو إعلان محدود جداً ، يعبر أيضاً عن مفارقة الانتاج الابداعي والنقدي له في حالات كثيرة .

---

١) سامي سويدان يؤثر المنهج المركب أو المتعدد لمضمون دعوة المنهج المتكامل نفسها . وسويدان يلاحظ بدقة في الحالة المنهجية العربية الراهنة ضعف التخوم بين المناهج ، والاتجاه القوي لتخطّيها مع التمييز بين التناول العشوائي لذلك وغياب الثقافة المنهجية ، وبين العكس . كما يلاحظ بدقة الانتساب العائد الى منهج (أجنبي) ما ، واعتماد عدة مناهج دون تصريح المعتمد بذلك أو ببعضه . . . انظر مقدمة كتابه : أبحاث في النص الروائي ، مذكور سابقاً .

المهاد ، ما ساعف مع جملة عوامل على ما تبلور فيها بعد من مناهج ، دون أن يعني ذلك أن قيام هذه المناهج كان منذ البداية غرضاً محدداً لدعوى الحداثة هذه .

فالدعوة بدأت ضبابية ، مركوزةً في تجديد الأدب والخروج من الأسر السلفي والأيدلوجي ، الماركسي منه بخاصة ، ولتفتح المصاريع على الغرب غير الاشتراكي . ومنذ البداية ، كان لأدونيس المعلم في الإنشاء النقدي - ورعيله دور المبشر . وفي حرارة التبشير وغضاضة البداية اختلطت الشيات الثورية المتطرفة بالشيات النخبوية والطوباوية والصوفية وبالتمغرب .. وراحت الحداثة تتفتق حداثات ، وبدا المشروع الحداثي زخرفة مغوية ، يحاول حيناً تأصيل نفسه في الموروث حتى وهو ينفيه ، ولكنه يبدو دوماً منصلباً على قمر أوروبا الغربية . وكان أدونيس في المآل بحق الفارس المجلى[1] . وفي المآل بدت الدعوى تتخفف من أعباء البداية ، سواء بتعمق الدعاة لها ، أو بجدلها مع الشرط العام عقداً اثر عقد ، دون أن يعني ذلك انتهاء الإرباكات ، وفي رأس ذلك إرباك الاسم نفسه : الحداثة .

وكمن يرى في البنيوية فلسفة حياة ، ثمة من طرح الحداثة قبل البنيوية وبعدها كذلك ، حيث تتمدد الحدود خارج الفكر النقدي ، ولا تقبل الدعوى أن تكون أقل من بديل لما سبق ، وبخاصة : للماركسية . ومن أجل ذلك لا بأس من أن يستعين الدعاة بما يلزم من المبدلات ، وبخاصة أيضاً . الماركسية .

بيد أنه بمعزل عن ذلك ، فقد حققت هذه الدعوى فوائد جمة وهامة ، على مستوى خض الفكر النقدي وزرقه بحمولاتها ، وعلى مستوى الانتاج الأدبي .

إن العلامة البورجوازية الصغيرة الصارخة في هذه الدعوى لم تحل دون الاسهام في تحريك المشهد الإبداعي والنقدي ، وخاصة : تفجير التجربة الإبداعية . ومن هنا فالتعامل معها هام وأساسي ودقيق ، فالدرب ليست مغوية وحسب ، بل زلقة .

---

١) انظر دراستنا لجهد أدونيس في : مساهمة في نقد النقد الأدبي ، مذكور سابقاً .

المنهج النفسي والمنهج النفسي الماركسي :

لم تتوفر للحظة المنهج النفسي في فكرنا النقدي عبر العقود الماضية ما توفر لسواها. فمحاولات مصطفى سويف وعباس محمود العقاد ومحمد خلف الله أحمد وسامي الدروبي وعز الدين اسماعيل . . . في بث وتجريب هذا المنهج ظلت محاولات متقطعة ومتباعدة ، ملفعة بالطابع التبشيري ، ولم تستطع تشكيل سياق .

في الفترة التي تعنينا هنا ، تساوق طرح المفاهيم الحداثية وطرح المناهج الحديثة مع ارتفاع أصوات فرويد ، يونغ ، فروم ، رايش . . . في المجال الثقافي . وكان لذلك أثره المحدود بالقياس إلى سواه .

ولعل المحاولة المتميزة النقدية والتي تبدو شبه وحيدة في نقائها المنهجي ، هي ما كان على يد يوسف اليوسف . صاحب هذه المحاولة يصرّ على أنها جزء مما يرومه في المنهج المتكامل الذي يفيد من علم النفس وعلم الاجتماع والتحليل اللغوي ، افادة محكومة بإركاز النفسي على الاجتماعي ، والفني على النفساني[1] .

لكن واقع الأمر أن يوسف اليوسف قد أركز النفسي ليس على الاجتماعي وحسب ، بل على الفني أيضاً . فالنقد بحسبانه ينبغي أن يتوجه إلى المضمرات اللا واعية المستبطنة في العمل الفني . وأحد بنود الحل الجذري لأزمة النقد هي كما يذهب إحالة الظاهر على باطن يحايثه[2] وعلى الرغم من أن يوسف اليوسف قد بدا في اعماله اللاحقة يحكم السيطرة على المنهج النفسي ، ويتخفف من أسر المنهج له في أعماله الاولى[3] ، وبفضل امتيازه بالإنشاء النقدي على وجه الخصوص ، على الرغم من

---

١) يوسف اليوسف : بحوث في المعلقات ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨ ، ص ٨

٢) المصدر نفسه ، ص ٢٦ ، والناقد يرى أن ما يجترحه هو ما سيرسم مستقبل النقد العربي في الثمانينات ، ص ١٣٤!!

٣) انظر دراسته المتميزة : غسان كنفاني رعشة المأساة ، دار منارات ، عمان ١٩٨٥ .

ذلك ، فإن السنوات القليلة المعطاء من عمر محاولته أفضت بالمحصلة إلى التغليب المطلق للنزعة النفسية الباطنية الصوفية ، مما غدا بدوره مظهراً آخر لأزمة النقد التي كان اليوسف يدعي طرح حلها الجذري في الثمانينات عبر المنهج المتكامل[1] .

ان تسريبات المنهج النفسي إلى شغل المناهج الأخرى هي ماكان في الغالب حظه ، في فكرنا النقدي الحديث ، ولا نكاد نستثني من ذلك سوى تجربة جورج طرابيشي التي حاولت مزاوجة الماركسية بالفرويدية خاصة وبالعلمنفسية عامة ، فجاءت البداية مغلبةً لطرف المعادلة الأول[2] ، ثم اخذت الفرويدية خاصة والعلمنفسية عامة تستبدان بالتجربة خطوة بعد خطوة ، ولكن دون أن تؤول الى ماآلت إليه تجربة يوسف اليوسف ، على الرغم من أن عمر تجربة طرابيشي أطول ، ونتاجها أوفر .

مع جورج طرابيشي ينتقل الكلام إلى المنهج النفسي الماركسي . إنه يحدد منطلقه المنهجي ، بعد الاشتغال عليه ما ينوف على العقد ، باعتبار التحليل النفسي نقطة الانطلاق ، لا الوصول . وهو يتحرز من اختزال الأدبي إلى النفسي ، مؤكداً أن ما هو أثمن من القرائن السيكولوجية في الأدبيّ : رؤيته للعالم ، مادته الايديولوجية ، وبخاصة في مناخ العالم الثالث . وطرابيشي يفسح في منهجيته للسوسيولوجيا[3] ، إلا أن جماع التجربة في أعماله الأخيرة قد غلب السيكولوجية على الايديولوجية والسوسيولوجية .

---

١)انظر كتاب : ما الشعر العظيم ؟ اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨١ ، وعادة ما يجهر بالمنهج المتكامل أو التكاملي في حالات الانتقائية ، وما أكثرها في المشهد النقدي ، لكنها غالباً ما لا تسفر سوى عن نتف وملصقات من المناهج .

٢) وكان ذلك في كتابيه : لعبة الحلم والواقع ، دار الطليعة ١٩٧٢ ، و : الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة ١٩٧٨ ، انظر دراستنا لهذين الكتابين في : مساهمة في نقد النقد الأدبي ، مذكور سابقاً ، ص ١٤٤ ومايلي ، وكذلك في المقام نفسه دراستنا لكتابي طرابيشي التاليين : شرق وغرب ، رجولة وأنوثة ، دار الطليعة ١٩٧٧ ، و : الأدب من الداخل ، دار الطليعة ١٩٧٨

٣) انظر مقدمه كتابه : عقدة أوديب في الرواية العربية ، دار الطليعة ١٩٨٢

لا يحتاج المرء إلى كبير عناء كيما يرى في المعالجة النقدية المؤسسة على المنهج النفسي أو المنهج الماركسي ، القصدية في اختيار المادة المعالجة ، فالنص المختار هو دوماً ذلك الذي يتوفر على هذا التجلي أو ذاك لمعطى نفسي بارز أو أكثر ، حيث يبدو استدعاء المنهج إياه استجابة لحاجة النص . لكن وجاهة ذلك ومصداقيته تتضاءل كلما جرى الكلام تحت الضوء ، وفي العلن ، كلما خرج النقد إلى ساحته العامة . ومن هنا تظل قامة هذا المنهج ، بنقائه أو بمركسته ، متطامنة ، على الرغم من المساعفة الثمينة التي يمكن له أن يوفرها لسواه[1] .

II في الازمة :

فيما تقدم تتناثر إشارات إلى أزمة منهجية في فكرنا النقدي الحديث . وسوف نسعى الآن إلى بلورة تلك الإشارات وتخصيص القول في هذه الأزمة .

إن خطوطاً بيانية شتى تتقاطع في بؤرة الأزمة المنهجية . وبعض تلك الخطوط يرسلة المبدعون الذين يجأرون بالشكوى من أزمة النقد منهجاً وتطبيقاً . وقد يكون في هذه الشكوى بعض ما يحتمل الأخذ والرد مما هو مألوف عادة في علاقة الإبداع بالنقد والمبدع بالناقد . وبالطبع ، فثمة تباينات في جدية وأهلية الشكوى ، بحسب مرسليها من المبدعين . لكن ما لا مناص من مواجهته هو شبه الاجماع ـ إن لم نقل الإجماع ـ على الشكوى ، مهما كانت بواعثها ومصداقيتها .

---

١) وهذا ما نأمل أن يكون قد تحقق في دراستنا لروايات الياس الديري وحنا مينة في كتاب : وعي الذات والعالم ، دار الحوار ١٩٨٥ . ومن الدراسات الأخيرة المتميزة هاهنا نذكر دراسة سامي سويدان لرواية نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، وذلك في كتابه : أبحاث في النص الروائي العربي ، مؤسسة الأبحاث ١٩٨٦ ، ص ٢٥ ـ ٦٠ ، ونشير أخيراً هنا إلى ما يعول عليه عبد السلام المسدي في أمر (النفس) كنقطة انطلاق في دعوى المنهج الأسلوبي ، اذ يحدد الخطوة الأولى في الأسلوبية بتتبع الشحن العاطفي في الكلام ، وبكون الدراسة نفسية ، وبانطلاق الناقد الاسلوبي في عمله من الحدس (أو من الومضة الذهنية) . ويصرّ المسدّي رغم ذلك على ان الاسلوبية عزل للمقاييس النفسية وسواها مما هو (خارجي) عن النص . انظر الفصل الثاني من كتابه : النقد والحداثة ، دار الطليعة ١٩٨٣

أمام ذلك كله يبدو أنه ليس من أزمة منهجية واحدة موحدة . بل ثمة أزمات ، كما يعبر نصر أبو زيد في نقده لالياس خوري ، حين ذهب الى انه ثمة أزمة خاصة بالواقعية أو البنيوية ، أزمة خاصة بهذا التيار الابداعي او النقدي أو ذاك ، وليس من أزمة واحدة للجميع . فأزمة المنهج الواقعي تنبع من حاجته الى التأصيل والتعميق مما يزيد فعاليته في التعامل مع النص الأدبي ، أما أزمة البنيوية ففي الغربة عن الواقع الابداعي[1] .

تتأسس الأزمة الخاصة بكل منهج في مناخ مأزوم أشمل . مناخ إبداعي ونقدي هو جزء من مناخ ثقافي ، وهذا بدوره جزء من المناخ العربي الذي نعيش . وإذا كانت إعادة ذلك الآن تحصيل حاصل ، فإن استعادته دوماً هامة ، حتى لا تعلق أزمة النقد على مشجب الواقع الثقافي أو الاجتماعي . . ولكي لا تنغلق شرنقة المنهج أو النقد أو الإبداع على نفسها .

من الملاحظ ان المجاهرة بالأزمة المنهجية - كما الشأن في سواها - تتخذ غالباً طابع الندب والمواتِ . وحين يجري الحديث عن تجاوز الأزمة يبدو ذلك نوعاً من الخلاص الديني .

ليست الطامة الكبرى والصغرى في أن تكون أزمة في هذا المنهج أو ذاك ، في أن تكون أزمة هنا أو هناك . فما دام الإبداع يتفجر ، وما دام التطور الاجتماعي والثقافي لا يركن الى سدرة المنتهى ، فسوف تكون اليوم ، وغداً ، أزمة ما .

الطامة - أكانت صغرى أم كبرى - هي في العجز أو الارتباك في مواجهة الأزمة . وهذا يجعل من المهم ان نلح اليوم ، فيما يخص إبداعنا ونقدنا ، على تعميق

---

١) مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الرابع . والمنهج الواقعي بتسميته هو باقتراحنا السابق : المنهج الماركسي .

وتعميم الوعي النقدي ، على تجذير وتسويد الملكة النقدية ، مما يؤسس للتأزيم كما لمواجهته وتجاوزه .

لنتفحص المناهج الحديثة التي تفعل فعلها منذ سنين في نقدنا ، وتصنع من أزمته كما من تجاوزها ما تصنع ؛ ما شأن هذه المناهج في مظانها قبل أن نرحل إليها أو تصل إلينا ، وبعد ذلك أيضا قد يجد بعضنا العزاء في كون تلك المناهج تعيش متوالية من الأزمات . وقد يشمت بعضنا . لكن الشماتة والعزاء ليسا الا تعبيراً عن قصور لا يؤدي سوى الى المزيد من التأزيم ، وتأخير وتخليف الخروج من التأزيم . فالأمر رهن بقدرة الاستجابة على سائر المستويات للحاجة التاريخية ، في هذا الحقل او ذاك ، في النقد أو الابداع او العبارة او . .

ولعل من المفيد هنا ان نتابع هذا القول فيما تشهده فرنسا وسواها من ثورة منهجية ضد المناهج الحديثة التي ثارت على المنهج التقليدي وورثته . يقول بيير مارشري : «من المنهج التقليدي الذي يلوذ بالعبقرية وما إليها من وحي وإلهام وموهبة يرد اليها ما يعجز عن تفسيره ، مسلّماً بأنه من خصائص الطبيعة البشرية ، الى المنهج النفساني الذي يفزع الى اوساط الادباء العائلية والى تجاربهم الفردية يفهم بها آثارهم الأدبية ، الى المنهج الاجتماعي الذي لا يرى إلا الوسط الاجتماعي ، يشهّر من خلال الحديث عنه بأعوار البورجوازية ، الى الشكلانية المغذاة بالهيكلانية اللسانية التي ترى كل شيء في البناء النصيّ ، لا يجد الباحث النزيه الآن ما يختاره»[1] .

إن دعوة التجاوز الكامنة في هذا القول هي في صلب ما يصلنا طازجاً من محاولات التجاوز ، كما في نظرية الانتاج الأدبي أو نظرية التخاطب ، وسواهما . . .

---

١) نقلاً عن حسين الواد من كتابه : في مناهج الدراسات الأدبية ، سيراس للنشر ، تونس ١٩٨٥ ، ص ٤٧ ـ ٤٨ . انظر كذلك ملاحظات الواد المهمة ص ٤٩ . لقد غدت منذ سنين البنيوية والسيميائية هدفاً مركزياً للانتقاد في فرنسا وألمانيا بسبب ما يأخذه عليها دعاة تجاوزهما من الغرق في الرطانة والانحباس في الشرنقة ، وبالتالي افتقاد الثورية التي كانتا تمثلانها إبان ظهورهما .

فهل نستعيد هذا الدرس دون تأخير ، خلاف العادة في استعادتنا المتأخرة لدروس الآخر ؟

لنر أولاً كيف أن الثورة المنهجية مستمرة ما دامت حاجة الواقع تتطلبها . إن تثوير المناهج ليس صرعة تلوي بأعناقنا في سياق إشكاليات علاقتنا بالآخر . فحين يقصّر المنهج عن تلبية الحاجة ، حين يجافي الحاجة او تكبر عليه ، فلا بد أن يجري اغناؤه أو التعديل فيه أو تجاوزه . وهنا تتجلّى الأهلية النظرية والتاريخية للمنهج الماركسي من حيث تأسّسه في التاريخ لا في المختبر ، من حيث أنه ليس تنزيلاً محكماً ومغلقاً ، ومن حيث مقوماته في العلم والمجتمع والتطور والتقدم والاستيعاب ، دون ان يعني ذلك إلغاء أو التقليل من أهمية المناهج الأخرى وضروراتها أو بعض ذلك في بعضها . على أن تجسيد الأهلية المدعاة للمنهج الماركسي كما لسواه تبقى في ممارسة بعينها أمراً آخر . وبعد ، فهل نتساءل عما يعني أن تكون قدم الناقد في تربته ، وقدمه الأخرى في تربة الآخر ، ونقده مشبوح بين الضفتين ؟ ماذا يعني أن تكون قدما الناقد في تربته ، ويداه في تربة الآخر ، ونقده هائم في الفضاء ؟ أليس هذا التساؤل في صلب أزمتنا العتيدة ؟

*

إذا صح تشخيص ادوارد سعيد لحالة النقد الراهنة في الولايات المتحدة الأمريكية ، فليس الأمر اذن ببعيد عن جوهر حالتنا . فسعيد يشخص وقوع النقد الأدبي الأمريكي تحت بصمات النقد الأدبي الفرنسي والإيطالي والألماني والسوفياتي . هل المسألة في مثاقفة أخرى أم فيما يحدده سعيد بالنزوح اذ يدرس نزوح الأفكار والنظريات من مكان إلى آخر وما يطرأ عليها كيما تخاطب المكان والزمان الجديدين ؟ [1] .

---

١) ومما يمثل به على ذلك نزوح نظرية لوكاتش إلى باريس/غولدمان ، واستبدال مصطلح الوعي الطبقي بمصطلح رؤية العالم .

لنعاين هذه النماذج من الدعوة الى التعامل مع المناهج الحديثة في فكرنا النقدي ، يسوقها عدد من دعاتها بصدد المنهج المتبنى ، والمناهج الأخرى :

* هوذا صوت يصدح باللسانيات والسيمائيات ، هو صوت محمد مفتاح [1] ، ولكنه رغم ذلك يرفض ان يأخذ بنظر مدرسة واحدة . يرفض النظرة الأحادية . فكل مدرسة تنطوي كما يعبر على مبادىء جزئية ونسبية تضيء جوانب ، لتبقى من ثم جوانب مظلمة . هكذا يختار هذا الصوت التعددية مؤكداً على ما يكتنفها من آفة الانتقائية والتلفيقية .

* وهذا صوت عباس التونسي ، يقدم لترجمته نص شكلوفسكي (الفن باعتباره تكنيكاً) فيرى أن السؤال الذي ينبغي ان يطرحه القارىء العربي على نفسه هو : إلى أيّ مدى يمكن اعتبار ما قدمته المدرسة الشكلية منهجاً نقدياً متكاملاً ؟ وما الاضافات التي قدمتها ؟ والتونسي لا يرى ان هذا السؤال يحتاج الى جواب : «وإنما يحتاج إلى وقفة نطالع فيها ما خلفته هذه المدرسة وامتداداتها دون انبهار ، دون قفز فوق الواقع الأدبي المعطى . إذ أن التنظير النقدي يواكب - بل ويرتكز بالضرورة على - إبداعات أدبية معينة في عصر معين . وهو إما تقنين لتلك الانجازات مانيفستو منظريها كتوثيق لميلادها . »[2] .

* وهذا صوت آخر يقول بصدد منهج آخر . الصوت هو لمحمد حافظ دياب والمنهج هو (الاجتماعي) : «وعلى اية حال فإن على النقد السوسيولوجي أن يرى دوره متمماً لمناهج أخرى ، وليس بديلاً لها ، وأن يتصرف على نحوٍ يدل على أن وجهة نظره تساعد على ظهور نقد أدبي متكامل»[3]

---

١) انظر مدخل كتابه : تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناصّ ، دار التنوير ١٩٨٥ ويعمق مفتاح هذا الذي يذهب اليه في مداخلته في المناظرة المنعقدة في الرباط ١٩٨٥ حول المنهجية ، حين يعلن توجهه صوب اللسانيات (المرنة) لا الصارمة ، وصوب السيميوطيقيات ، ونص المداخلة في كتاب (قضايا المنهج في اللغة والأدب) ، دار توبقال ١٩٨٧

٢) مجلة عيون المقالات ، العدد ٥١ لعام ١٩٨٦ ، المغرب ، ص ٩٥ - ٩٦ .

٣) مجلة فصول ، مذكور سابقاً ، ص ٧٤

هي نماذج معدودة ، نزرة من وفر ، ليس الصوت فيها أحادياً ، ولا حائراً ، ولا مترددا ، كما لدى آخرين يبدون أمام تعقيد اللوحة مشدوهين ، خائفين ، معتصمين بالقفازات البيضاء . .[1]

في النماذج التي ذكرنا يذكر الصوت فيها بما سبق أن تردد في المسيرة الجديدة لنقدنا منذ مطلع هذا القرن ، من أنغام التعددية المنهجية . إلا ان ما نسمع اليوم ليس امتدادا لما كان بالأمس ، على الرغم من الاشتباه بدعاوي التوفيق والتلفيق والانتقائية ، وهي الدعاوى التي لا برء منها لأية تكاملية منهجية .

بعضهم يطرح التكامل اذن وثمة من يطرح التعريب . فبدلاً من أن تقول توظيف ، أو إعادة انتاج ، تقول بتعريب المناهج الحديثة . هوذا صوت الياس خوري يتساءل عن معنى استعارتنا للمناهج وحديثنا عن الاتجاهات النقدية ، ما دمنا عاجزين عن تعريبها : «أي نعجز عن قراءتها في سياق مشكليتنا التاريخية الراهنة . فالتعريب ليس ترجمة للنصوص ، بل هو وضع لها في سياق مشكليتنا الثقافية»[2] .

الأحادية ، التعددية ، التكاملية ، التعريب ، الحيرة السالبة . تلك علامات ترسم السبل القائمة اليوم الى تجاوز الأزمة المنهجية . وهي تكمل رسم اللوحة المنهجية ، وما تناثر فيها من علامات الأزمة وتوظيف المناهج . . . فلنمض الآن خطوة أخرىٰ .

أ) لقد أغنى فكرنا النقدي وصلب قوامه هذا التنوع الخصيب والتواتر السريع الذي عرفته عملية منهجته . وإذا كان من الحق ان يشخص في ذلك حد ما من التشتيت ، من اللهاث خلف الآخر ، ومجانية الشغل ، وهدر الطاقة ، وإرباك قوام فكرنا النقدي وإبداعنا . . فإن هذا الذي يبدو سلباً كله هو الضريبة التي لا بد منها لمن كان في مثل

(١) على سبيل المثال ، انظر : في مناهج الدراسات الأدبية ، مذكور سابقاً ، ص ٧٩
(٢) من كتاب الذاكرة المفقودة ، مذكور سابقاً ، ص ١٩

حالتنا أن يدفعها ، ما دامت إشكالات العلاقة مع الآخر على هذا النحو ، وما دمنا أيضاً نعيش هذا المنعطف الحاد في سائر البنى وسائر المستويات .

لست أدري إلى أي مدى يصح ان ننقل تشبيه فيسلوفسكي الشهير للأدب بالأرض المشاع ، لا مالك لها ، إلى النقد الأدبي ، فنشبهه هو أيضاً بالأرض المشاع ، لا مالك لها .

ألم يبد النقد الأدبي ، كذلك منذ مطلع هذا القرن ، تتناهبه شتى مناهج العلوم الانسانية ؟ لقد ولّد هذا الوضع ردة فعله لدى نقاد كثيرين ، ورفع عالياً بالصوت المنادي باستقلالية النقد . وأفاد هذا في سعي النقد نحو رسم تخومه . لكن نقاداً آخرين أكثر قد ثمّنوا ما أصابه النقد الأدبي جراء تفاعله مع شتى مناهج العلوم الانسانية . ولم يجعل ذلك أولاء يغفلون ـ في الوقت نفسه ـ عما يصيب النقد في حالات غير قليلة ولا هينة من جور وتشويه جراء ذلك التفاعل .

في هذا السياق جاءت اللحظات المنهجية الحديثة لفكرنا النقدي . ويبدو لنا انه لما يساعف على المزيد من تجذير هذه المنهجية ذلك الدرس الذي تكرس عالمياً في استيعاء ما يترتب على تفاعل مناهج النقد مع مناهج العلوم الانسانية .

فإذا كان تغليب المنهج النفسي مثلاً على هوية النقد الأدبي قد أضرّ بها في أعمال كثيرة ، منذ العقاد الى طرابيشي أو اليوسف . . فإن تلك الهوية قد اغتذت أيضاً من علم النفس وضروبه المنهجية [1] . والقول نفسه يمكن أن يردد بصدد السوسيولوجيا أو

---

1) منذ ربع قرن قال عز الدين اسماعيل في كتابه الرائد : التفسير النفسي للأدب : «الميدان الصحيح الذي يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبي .» طبعة دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٢٦ . وبعد عقدين من ذلك نقرأ لمصطفى سويف ذي الباع الطويل في هذا الميدان : «ونحن من جانبنا لا نتصور ان يكون النقد تابعاً لعلم النفس ولا لعلم الاجتماع ولا لأي من العلوم الانسانية ، ومع ذلك ، ففي حدود الرؤية المتاحة لنا لا نرى أيّ خطر يتهدد هوية النقد ، بمحاولته الإفادة من هذه العلوم» . مجلة فصول ، مذكور سابقاً ، ص ٣٣ .

سواها . فدرجة تجيير هذا المشتغل أو ذاك في العلوم الانسانية للنقد الأدبي العربي الحديث ليست من الكثرة أو الحدة بحيث تشكل حتى اليوم خطراً جدياً ، كما بدا الأمر في حالات كثيرة للنقد الأدبي الأوروبي الغربي ، منذ مطلع القرن . ولست أدري إن كان من حسن الحظ أم من سوئه أنه ليس بين ظهرانينا كذا (سيّد يسن) . فإذا كان هذا التشخيص صحيحاً ، فإن وعي العلاقة مع مناهج العلوم الإنسانية الأخرى يكون أيسر على بطلنا النقدي ، على الرغم من الافتراض الذي نميل اليه ، والذي يذهب الى ان الخطر الجدي يستفزّ طاقة اكبر ، ويعمق الإجابة . . ، ليس على مستوى الكفاح التحرري من الاستعمار (مثلاً) وحسب ، بل على مثل هذا المستوى الذي نتكلم فيه هنا أيضاً .

ب) بماذا يمكن أن نواجه (العصبوية) المنهجية التي تقود الى الأحادية ، وتعطل الحوار ، وتغلق الشرنقة على الذات ؟

بداية ، تتنافى العصبوية مع الموضوعية ، مهما تشدق العصبوي بها ، ومهما انطوى منهجه أيضاً على حدود علمية صارمة . أما ايديولوجية الناقد ، والاشتغال بالعنصر الايديولوجي للعمل الأدبي ، وكون هذا العنصر أحد عناصر العمل النقدي ، أما ذلك فأمر آخر غير العصبوية ، مع أن التقاطع يقوم لدى بعض النقاد بين الأمرين .

ليست الموضوعية ـ التي تنفي العصبوية ـ مجانية الموقف ، وليست شطباً للذات ، تحت يافطة الصرامة العلمية أو ما يرادفها . وإذا كان ذلك قويّ الحضور دوماً ، وفعالاً ، فإننا نود ان نستعير هذا الرسم للموضوعية في العلوم الإنسانية ، لأنها ونقيضها : العصبوية ، ليستا وقفاً على حالة النقد الأدبي ولا على حالتنا . يقول صلاح قانصوه : «فالموضوعية مهما تعددت تعريفاتها لن تعدو ان تكون في نهاية الأمر سعياً لمشاركة الغير وتهيئة الظروف للمشاركة في المعرفة والاجماع على الحكم بتأمين مسافات متكافئة بين الباحثين بالنسبة لموضوع البحث ، فهي إذن قيمة رفيعة تطوع

ماهو ذاتي ليتحول ملكاً للجميع . فهناك ما يمكن أن يتحدث به كل منا للآخر ، وأن يتضافر معه على تحقيقه . »[1] .

إن الوصول إلى هذا الكلام ينقلنا إلى التوكيد على أمرين يبدوان للوهلة الأولى متناقضين ، خاصة في مناخنا الثقافي والسياسي والاجتماعي ، ومنه مناخنا النقدي والأدبي .

أما الأمر الأول فهو : الحوار ، وأما الأمر الثاني فهو : المعارك النقدية والثقافية . فبالقدر الذي نرى فيه الموضوعية علامة هامة لتجذير المنهجية الحديثة في نقدنا الأدبي ، مما يدفع هذا النقد قدماً ، نرى أيضاً أن الحوار الذي يعلن الذات ، ويعلن المنهج ، بكل قوة وحرارة وأهلية علمية ، الحوار الذي يصغي للصوت الآخر ويفيد منه ما أمكن فلا يصمّ عنه ولا يلغيه ، هذا الحوار هو أحد وسائل تحقيق تلك القيمة الانسانية الرفيعة المتمثلة بالموضوعية .

كما نرى من ناحية ثانية ان المعارك النقدية والثقافية - لا المهاترات أو المناقرات الصحافية أو الجامعية أو المؤتمرية - وسيلة أخرى ، بما توفره من تلاقح واخصاب وفحص للمواقف وللمستويات ، وخاصة بما تفترضه من تجذير للشغل النقدي في تربته . وكذلك بما تفتحه المعارك من كوى لمشاركة ذلك الشطر الكبير المهمل وأعني : المبدعين ، والقراء ، هذا إنْ لم يكن امر النقد الأدبي والمنهجية سحراً يمارسه الكهنة وأهل الرصانة والرطانة .

لقد كان للمبدعين وللمعارك النقدية والأدبية دور كبير في تفجير المناهج الحديثة

---

١) من كتابه : الموضوعية في العلوم الإنسانية ، ط٢ دار التنوير ١٩٨٤ ص ٤٠١ . هل من الضروري أن يكرر المرء التوكيد على انّ فهم الموضوعية على هذا النحو لا يقفز فوق الصراع الاجتماعي ، الطبقي والقومي ، الذي يحزّب الصراع الفكري ، وهذا الفهم بالتالي ليس دعوة المحبة المسيحية بين المناهج أو بين النقاد . . ؟

في مظانّها . كما كان الدور في حالتنا أيضاً . من معركة الديوان والغربال والشعر الجاهلي حتى معركة (الأدب والايديولوجيا في سورية)[1] .

وإذا كانت حركات المناهج في العلوم الانسانية تفعل فعلها في النقد الأدبي ، فإن حركات المبدعين أنفسهم ليست أقل جدوى وجدارة . ولعل مثال أدونيس وحده أن يكون شديد الدلالة ، منذ قرابة ربع القرن حتى اليوم .

وأخيراً ، أشير الى بعض الجهود التي تتجه في السنوات الأخيرة الى نقد النقد عندنا ـ وليس فقط الى تأرخته ـ حيث لم يأت الأمر هذه المرة جرياً سريعاً في اثر كتاب تودوروف (نقد النقد)[2]

إن وعي النقد لذاته ضرورة لازمة . ولعل لنا أن نتساءل عن الناقد العربي الذي جسّد تواضع وشجاعة النقد الذاتي حتى الآن ؟ ومع ذلك فالخطوة الأولى قد بدأت وضرورتها اللازمة ليست فقط كممارسة للنقد الذاتي ، بل أساساً كحقل جديد للشغل النقدي ، نلح عليه كمواطنين ، كقراء ، وليس في النقد الأدبي وحده ، بل في شتى حقول العمل الثقافي ، وهذا ما يعمق ما تقدم عن الوعي النقدي ، والخافية النقدية ، والملكة النقدية .

---

١) الكتاب الذي يحمل هذا الاسم تأليف بو علي ياسين ونبيل سليمان انظر الطبعة الثانية ، دار الحوار ١٩٨٥ ، وحول المعركة النقدية المتصلة به انظر كتاب : معارك ثقافية في سورية ، اعداد وتقديم بو علي ياسين ، محمد كامل الخطيب ، نبيل سليمان ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٨٠

٢) صدر لصاحب هذا الكلام : النقد الأدبي في سورية ، ط٢ ، دار الحوار ١٩٨٨ ، وأيضاً مساهمة في نقد النقد الأدبي ، مذكور سابقاً .

خاتمة :

تدرك هذه المحاولة أن ما قدمته (في المشهد) لا زال يتطلب الكثير ، فثمة على سبيل المثال ما ندعوه بمنهج الإنشاء النقدي الذي يطبع جهوداً هامة (أدونيس ، جبرا ابراهيم جبرا . . .) ، تتمحور حوله أو توشيه ، وثمة التنويعات التي توفرها مروحة الانتقائية . . كما أن هذه المحاولة تدرك أن ما قدمته في الأزمة لا زال يتطلب الكثير . فهل يشفع الجهد الفردي من جهة ، والغرض المحدد ببلورة الرسوم والحدود من جهة أخرى ، لما يكون قد فات هذه المحاولة وظل ثغرة فيها ؟ خاصة أنها قد تنطحت للقفز فوق الحدود العربية المتعاظمة ، وما يترتب على ذلك من مصاعب وثغرات المتابعة لما يجري في هذا القطر أو ذاك ، في هذا الجانب أو ذاك من المشهد النقدي أو الابداعي ؟

الفهرس

مطبعة اليمامة

حمص - ☎ ٢٣١٢٨١/٢٣٥٣٥٦/٤٧٨٥٠٠ - ✉ ٣٧٥٩